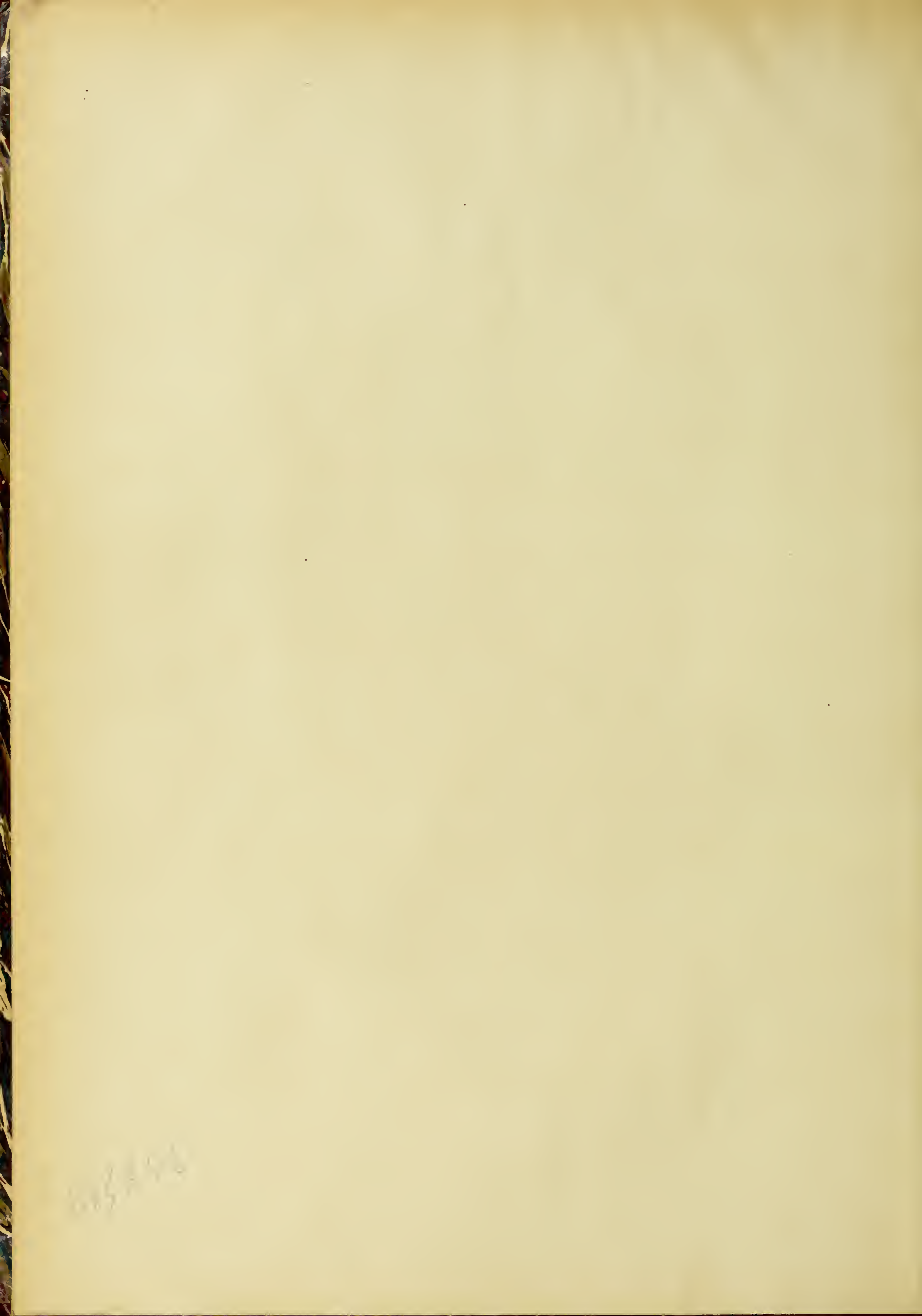
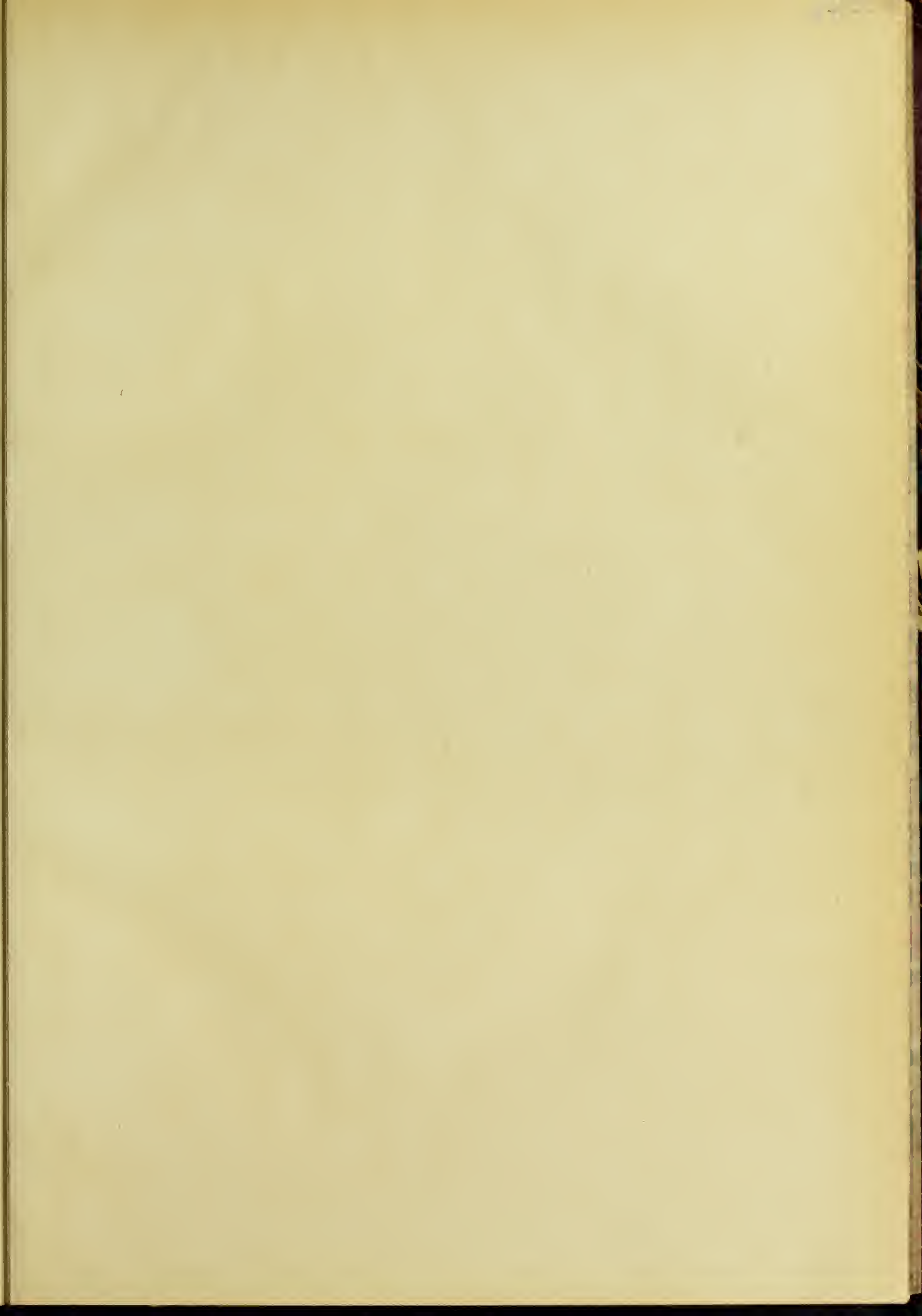
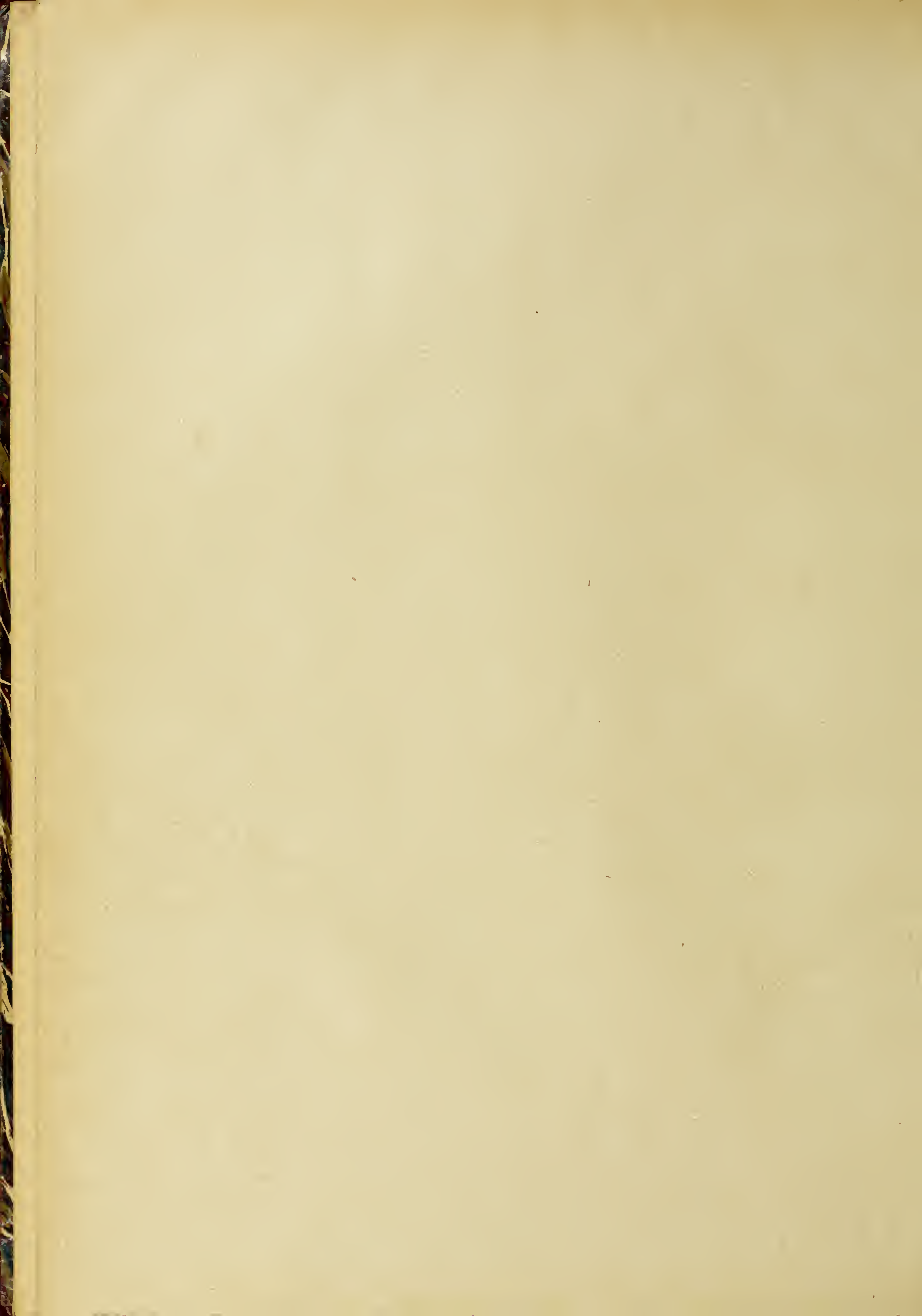



Ex libris Dr.
H. Roettinger







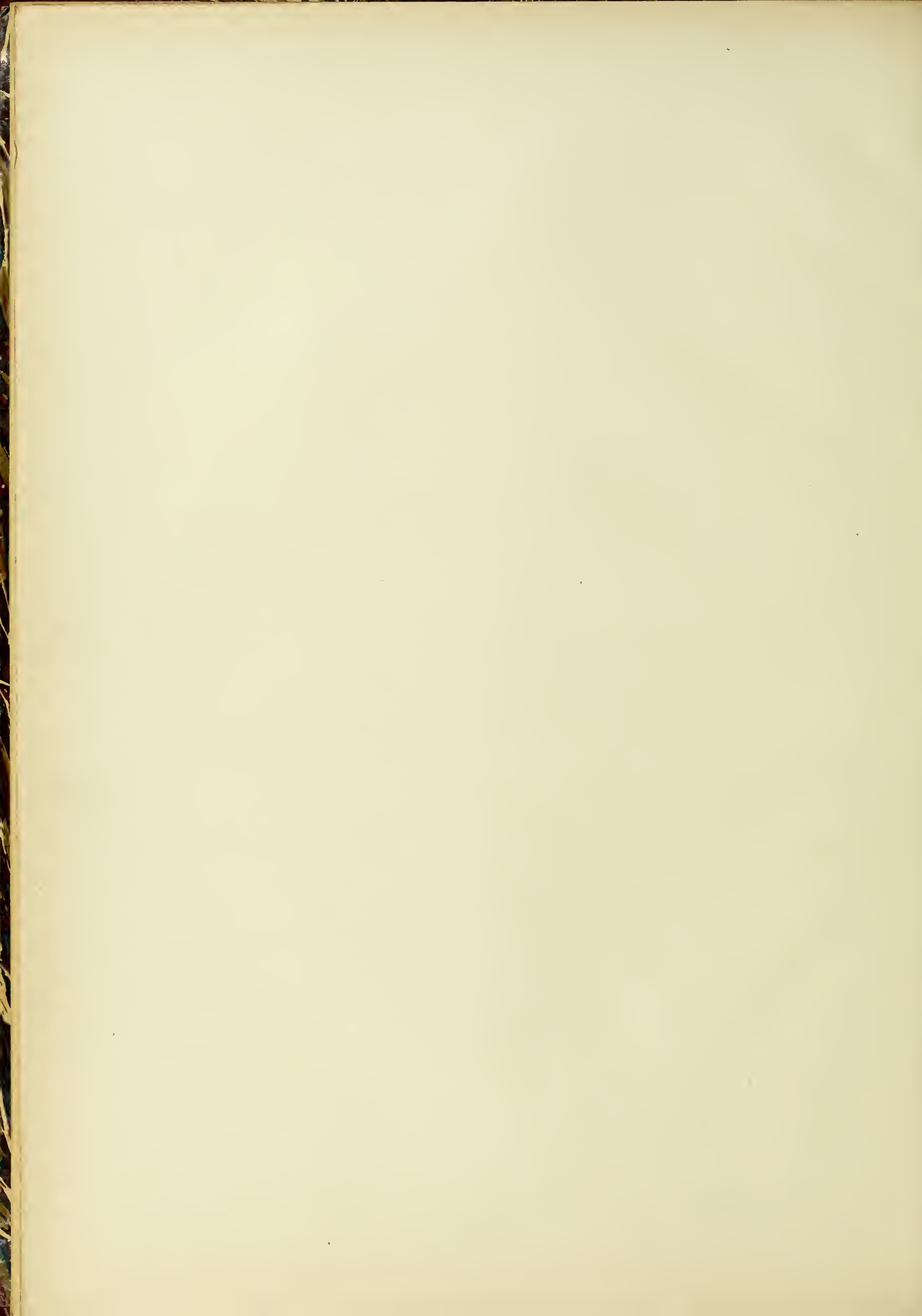


GESAMMELTE STUDIEN

ZUR

KUNSTGESCHICHTE





GESAMMELTE STUDIEN

ZUR

KUNSTGESCHICHTE

EINE FESTGABE ZUM 4. MAI 1885

FÜR

ANTON SPRINGER



LEIPZIG 1885
VERLAG VON E. A. SEEMANN

Druck von August Pries in Leipzig.
Papier von der Neuen Papiermanufaktur in Strafsburg.
Initiale und Schlufsstücke von Franz Sales Meyer.

ANTON SPRINGER

BEGRÜSSEN

ZUR FEIER DES FÜNFUNDZWANZIGJÄHRIGEN JUBILÄUMS

SEINER THÄTIGKEIT ALS

ORD. PROFESSOR DER KUNSTGESCHICHTE

IN VEREHRUNG

ALS DANKBARE SCHÜLER

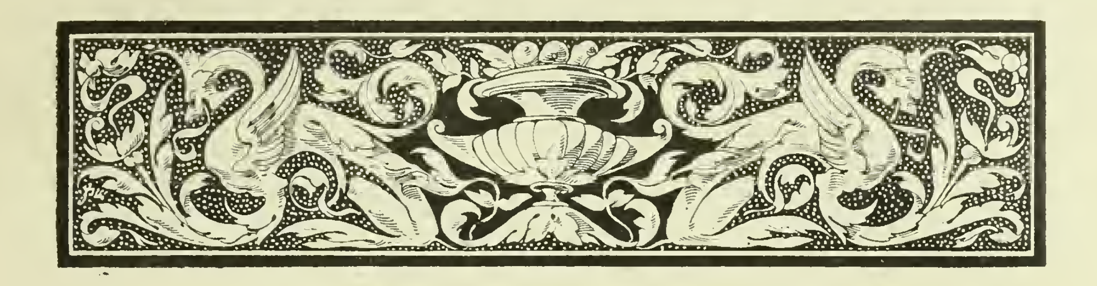
OTTO BENNDORF
HUGO BLÜMNER
HEINRICH BROCKHAUS
FRIEDRICH VON DUHN
ALPHONS DÜRR
JOHANNES FICKER
KONRAD LANGE
JULIUS LESSING
ALFRED LICHTWARK
RICHARD MUTHER
JACOB OERI
MARTIN RADE
RUDOLF RAHN
THEODOR SCHREIBER
WOLDEMAR VON SEIDLITZ
JARO SPRINGER
HEINRICH WALLAU



INHALT







Paul von Limburgs Paradies.

Von **F. v. Duhn.**



s klopft auch in Italien die neue Zeit ſchon lange und vernehmlich an die Pforten des Mittelalters, bevor dieſelben ſich weit und rückhaltlos öffnen; dennoch iſt dort der Übergang von traditioneller Gebundenheit zu humaniſtiſcher Freiheit vielfach ein raſcherer, weniger vermittelter, als diesſeits der Alpen. Wunderbar früh befinden wir uns auch in den Niederlanden durch Hubert und Jan van Eyck, ihre Genoſſen und Vorgänger, in die neue Zeit der friſchen Naturbeobachtung, der unmittelbaren Empfindung hineinverſetzt, aber danebenher gehen die gebundenen Formen der Sitte und des ganzen äuſseren Lebens an den Höfen der Fürſten wie in den Zünften der Handwerker: Italien hat längſt die Gotik abgeſtreift, als dieſelbe in ihrer nordiſchen Heimat und deren Nachbarländern noch in voller Blüte ſtand. Auch hier ſchon bewegen ſich aber zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts in den gotiſchen Räumen lebendige, individuell fühlende Menſchen, und zeigt das Prunkgeſchirr auf der Hoftafel des Herzogs Jean de Berry bereits die zarteſten Formen der italieniſchen Renaiſſance.

Unendlich viel beſſer und klarer, als aus den arg mitgenommenen Reſten altniederländiſcher Wand- und Tafelmalerei und den Nachrichten über ſolche, die neulich Wauters in einer verdienſtlichen Arbeit zuſammenſtellte [1]), erkennen wir aus den Miniaturen, womit Maler aus Limburg und Brabant, Hennegau, Artois und Flandern geiſtliche und weltliche Bücher mit liebevoller Kunſt geſchmückt haben, woher die Kunſt der van Eyck, van der Weyden, Memling.

Nachdem das groſs angelegte Werk de Baſtards leider ein dazu noch kaum erreichbarer Torſo geblieben iſt, haben wir allen Grund, Herrn Leopold Deliſle ſehr dankbar zu ſein, daſs er ſeinen früheren wertvollen bibliographiſchen Arbeiten über die Handſchriftenſchätze im Beſitz der franzöſiſchen Königsfamilien [2]) nunmehr in der Gazette des beaux-arts für 1884, Tome XXIX, eine Bearbeitung der Livres d'heures des Herzogs Jean de Berry hat folgen laſſen, begleitet von ſchönen Heliogravüren nach einigen Blättern der Grandes Heures im Beſitz des Duc

1) Bull. de l'acad. roy. de Belgique 1883, 317.
2) Zuſammengeſtellt in ſeinen Mélanges de paléographie et bibliographie, Paris 1880.

d'Aumale[1]). Die Befchreibungen, welche Waagen von den herrlichen Gemälden diefes Livre d'heures feiner Zeit gegeben hat[2]), behalten neben den Heliogravüren natürlich ihren Wert für die vielen noch nicht publizirten Gemälde, einen grofsen Teil ihres Wertes auch für die publizirten wegen der Farbenangaben: dafs Waagen etwas eilig und nicht immer richtig befchrieben hat, ftellt fich jetzt leider ebenfalls heraus.

Verfchiedene niederländifche Maler waren für den Duc de Berry thätig: Jaquemart de Hosdin (kam 1384 nach Bourges), André Beauneveu aus Valenciennes (1364 als leitender Bildhauer an den Königsgräbern von Saint-Denis thätig und 1390 beim Duc de Berry in Mehun-sur-Yèvre, vor 1413—16 geftorben), endlich Paul von Limburg und feine Brüder: diefe in den letzten Lebensjahren des Herzogs; 1411 überrafchten fie ihren Arbeitsherrn mit einer fcherzhaften Neujahrsgabe, einem noch ungefchriebenen und ungemalten Prachtwerk, der Herzog fchenkte dem Paul fogar ein Haus. Paul von Limburg wird in einer Akte König Karls VII. vom Jahre 1434 „natif d'Allemagne" genannt: Wauters, der gerne Belgifches und Deutfches trennt, brauchte zur Begründung diefes Zufatzes nicht auf die Thatfache hinzuweifen, dafs man im Herzogtum Limburg auch plattdeutfch fpreche[3]). Der gleichen Gegend entftammten die Brüder van Eyck. Von befonderem Intereffe ift daher eine im höchften Grade wahrfcheinliche Kombination, die zuerft Schnaafe aufgeftellt, dann andere wiederholt, zuletzt Delisle ausführlich begründet hat, dafs eben diefer Paul von Limburg und feine Brüder es gewefen feien, welche im Auftrage des Herzogs von Berry jenen Livre d'heures im Befitz des Duc d'Aumale mit den köftlichen Malereien ausfchmückten, von denen jetzt einige veröffentlicht find. Der Herzog ftarb 1416: bei der Inventaraufnahme fanden fich der Kalender und eine Reihe von Illuftrationen der folgenden Reihe vor, „item en une layette plufieurs cayers d'unes très riches heures que faifoient Pol et fes frères, très richement hiftoriez et enluminez, prifez cinq cens livres tournois". Durch den Hinweis auf diefe Inventarnotiz mag zugleich die leichte Verfchiedenheit der Künftlerhände ihre Erklärung finden, welche Waagen noch in der älteren Bilderreihe zu erkennen geglaubt hat. Der Tod des Herzogs unterbrach die Arbeit; erft um die Mitte des Jahrhunderts fcheint die Ausfchmückung des in den Befitz der Montferrat gelangten Kleinods von franzöfifcher oder italienifcher Hand weitergeführt zu fein.

Eine Betrachtung der Heliogravüren lehrt, dafs wir in den vor 1416 entftandenen Bildern nicht die konventionelle Eleganz und oberflächliche Zartheit eines Franzofen, fondern niederländifches Streben nach Naturwahrheit und Lebendigkeit

1) Noch eine zugehörige Heliogravüre nach einer Darftellung der Purifikation, die bereits ftarken italienifchen Einflufs verrät, ift einem Auffatze von Lecoy de la Marche Gaz. d. b. arts 1884 Tome XXX zu S. 74 beigegeben.

2) Galleries and Cabinets of art in Great-Britain 248—259 = *v. Quafts* Zeitfchr. f. chriftl. Archäol. und Kunft II, 231—234; 288—290.

3) S. *Crowe-Cavalcaselle*, Gefch. d. altniederl. Malerei, deutfch v. Springer 184.

vor uns haben[1]): wir werden geradezu an den Geift deutfcher Gewiffenhaftigkeit gemahnt, der aus den Schöpfungen der van Eycks uns entgegenftrahlt.

Die Darftellung des Paradiefes[2]) ift geeignet, in befonderem Grade das Intereffe zu erregen: Draufsen wüftes unwirtliches Land. Eine aus Quadern fchön gefügte Mauer, nur an einer Stelle durch ein zierliches gotifches Thor unterbrochen, umfchliefst den rund gedachten Garten. Baumgruppen und blühende Sträucher, bereits frei von dem Schematismus früherer Zeit, ftehen rings um eine mit Blumen bedeckte Wiefe; inmitten der Wiefe ein aus vier Löwenköpfen fein Waffer fpendender Brunnen, über dem fich ein in den fchlanken Formen der nordfranzöfifchen Gotik jener Zeit ungemein zierlich ausgeführter Bau zum Himmel erhebt.

Drei Scenen, in der alten chronikalifchen Weife naiv zufammengeftellt, begeben fich innerhalb des Gartens vor unfern Augen, die vierte ftellt die Vertreibung des erften Menfchenpaares aus dem Garten dar: Eva hat zögernden Schrittes bereits vor Adam das Paradies verlaffen, Adam folgt ihr, nur ungern der fchiebenden Hand des finftern Cherub nachgebend; die Gedanken der beiden gehören noch ganz der fchönen Vergangenheit, dorthin wenden fie gleichmäfsig ihr Haupt zurück, naiv wie die Kinder, noch ohne eine Spur jenes Seelenfchmerzes, dem Mafaccio's Genius nur wenige Jahre fpäter in der Brancaccikapelle fo ergreifenden und für fpäter beftimmenden Ausdruck lieh. Die drei Scenen innerhalb des Gartens find in chronologifcher Folge von links nach rechts fo verteilt, dafs rechts, dem Ausgange zunächft Gott Vater dem fündigen Paare jene Vorftellungen macht, welche alsbald zur weiter rechts dargeftellten erften Strafe führen[3]): dafs auch noch anderes durch Gott Vater über Eva verhängt ift, hat der Maler nicht verfäumt, dem Befchauer in Erinnerung zu rufen. In glücklichem Gegenfatz zu diefer ruhigen Gruppe rechts ftehen die drei Geftalten links, lebhafter bewegt und in zwei Scenen verteilt. Mit künftlerifch wohl begründeter Abficht verläfst der Maler die bisherige bildliche Tradition[4]) und folgt der biblifchen Faffung, nach welcher das Zwiegefpräch zwifchen Schlange und Eva allein ftattfindet, ohne dafs Adam durch feine unmittelbare Gegenwart genötigt würde, ftreng genommen, zu proteftiren oder fofort mitzumachen; ein fchwieriges Problem für einen gewiffenhaften Künftler: das zeigen z. B. Raffaels im Louvre aufbewahrte Studien zum

1) Man beachte nur die Zeichnung der Hände! Blofs nach den Händen, ohne Rückficht auf fonftige Zeichnung, Kompofition und Farbengebung, würde es z. B. möglich fein, in unferem Heidelberger Pfalter aus Paris (Waagen K. u. K. II, 384) den niederländifchen vom franzöfifchen Maler zu fcheiden.

2) Gaz. d. b. arts 1884 Tome XXIX zu S. 402. Hier reproduzirt Dank dem freundlichen Entgegenkommen der franzöfifchen Verlagshandlung.

3) Entfchieden unrichtig fafst Waagen die Scene: „Gott Vater, als weifsbärtiger Greis im azurnen Mantel von trefflichem Gefchmack, übergiebt die Eva dem Adam.“

4) Auf fpeziell flandrifchem Gebiet fei z. B. hingewiefen auf die Darftellung in der von Jan van Brügge für König Karl V. gemalten Bibel des Mufeum Meermann-Weftreenen im Haag, für frühere Zeiten überhaupt auf Springers Behandlung der frühmittelalterlichen Kompofitionen: Abh. d. fächf. Gef. d. Wiff. XXI (1884) 677—91.

Adam des Sündenfalles an der Decke der Stanza della Segnatura. Somit gewahren wir links, etwas mehr nach der Tiefe des Gartens gerückt, Eva vor dem Baum im Gefpräch mit der Schlange, die hier noch kurze Beine am tierifchen Leibe zeigt, und natürlich weiblichen Oberkörper. Eva empfängt gerade den zweiten Apfel: diefen überreicht fie, mehr im Vordergrunde des Gartens, alsdann dem Adam. Ein merkwürdiger Verfuch zur Gruppenbildung! Adam kniet von Eva abgewendet am Boden: nur auf rechtem Knie und rechter Hand ruht das Gewicht feines Körpers, das linke Bein ift ftark vorgefetzt; der Oberkörper ift in der Drehung rückwärts begriffen, das Haupt wendet fich völlig zurück zur Eva empor, der linke Arm ift zu ihr erhoben, aber in etwas unklarer Weife, nicht als wolle er mit der Hand den Apfel ergreifen. Diefen reicht Eva mit der Rechten ihm hin, während fie mit der Linken feine linke Schulter berührt[1]; bei der fonft fo forgfältigen Zeichnung unferes Malers fällt es auf, dafs gerade an der Eva mancherlei fehlerhaft ift, zu lang ihr linker Unterarm und Hand, unrichtig die Perfpektive am rechten Oberarm u. dergl., alles eine Folge von Adams Stellung und der Schwierigkeit, Eva derfelben anzupaffen. Man merkt dem Paul von Limburg und feinen Brüdern durchweg an, auch auf den andern durch Delisle veröffentlichten Gemälden unferer Handfchrift, dafs fie zwar den Bau des Körpers gut kannten, in Wiedergabe einer ruhig ftehenden Aktfigur fogar recht Tüchtiges mit Liebe leiften, zumal in unferem Bilde: „wie die Sünde durch das Nafchen vom Baum der Erkenntnis in die Welt kam, fo kam durch die Schilderung des Sündenfalls das profane Element, die Freude am Nackten, in die Kunft“[2]. Ein unvereinbarer Gegenfatz befteht aber für jeden, der unbefangenen Blickes diefe nackten Geftalten muftert, zwifchen den ruhig und richtig, aber äufserft einfach und ohne jeden Anfpruch auf plaftifche Schönheit des Standes und der Bewegung ftehenden und fchreitenden Figuren, und jenem knieenden Adam, der ein höchft komplizirtes Bewegungsmotiv vollendet richtig und gut zur Darftellung bringt, ein folches dabei, das in keiner Weife durch den Zufammenhang der Kompofition gefordert oder auch nur nahe gelegt wird, ein Motiv, das man in anderen Darftellungen desfelben Vorganges vergeblich fuchen würde. Wollte der Maler das anfängliche Sträuben des Adam befonders deutlich machen, fo ftanden ihm andere, einfachere und dabei dem Sinne nach klarere Bewegungsmotive genug zu Gebote. Hier können wir bei fcharfer Interpretation nur zu einer Erklärung unfere Zuflucht nehmen, welche durch Vorausfetzung eines voraufgegangenen Fangfpiels zwifchen dem der Verfuchung entlaufenden Adam und der verfolgenden, endlich den geftrauchelten Verfolgten glücklich erreichenden Eva ein faft komifches, jedenfalls übertriebenes Motiv in die Darftellung hineinbringen würde. Wer eine folche Erklärung zuzulaffen nicht ge-

1) Waagen fowohl in der englifchen wie der deutfchen Faffung feiner Befchreibung läfst Eva vor Adam knieen.

2) *Springer*, Raffael und Michelangelo I, 209.





Héliog. Dujardin.

LE PARADIS TERRESTRE
Miniature des Grandes Heures du duc de Berry
(Bibliothèque de Mgr le duc d'Aumale)

Gazette des Beaux-Arts — Imp. Eudes

neigt ist, wird mit Notwendigkeit gedrängt zu einer Annahme, die alle Schwierigkeiten sofort auflösen muss: er wird vermuten, dass in dieser Gruppe wohl zwar die Gestalt der Eva, nicht aber die des Adam auf eigener Erfindung des Malers beruht, dass der Maler hier vielmehr unter dem Banne fremder Phantasie, der Erfindung eines andern steht, die zu verwerten er nicht hat unterlassen wollen: Palais mit Sainte Chapelle, Louvre und Schloss Vincennes, die Stadt Mehun-sur-Yèvre haben Paul von Limburg und seine Brüder auf Gemälden unserer Handschrift treulichst kopirt, wo sie dieselben brauchen konnten — kein Grund ist zu entdecken, weshalb sie nicht das Gleiche auch einmal mit der fremden Erfindung eines andern Kunstgebietes, der Plastik, thun sollten.



Wir sind noch in der glücklichen Lage, diese fremde Erfindung nachweisen zu können: eine Erfindung, die, wie wir jetzt zu wissen glauben, in Pergamon gemacht worden ist, somit das erste Werk pergamenischer Kunst, das befruchtend auf die Kunst neuerer Zeiten gewirkt hat. Die Gegenüberstellung der Pariser Heliogravüre mit dem Zinkdruck [1]) nach einer Statue des Museums von Aix wird überzeugend wirken und kaum eines weiteren Kommentars bedürfen. Die Limburger Maler haben die Figur entkleidet, derselben jugendliche Formen und schlankere Verhältnisse verliehen und sie dementsprechend etwas mehr aufgerichtet, den verlorenen linken Arm dem Bewegungsmotiv gemäss richtig ergänzt, und das Haupt ein wenig stärker nach rückwärts gewendet, wie es die Komposition mit Eva erheischte.

1) Hergestellt nach dem Abguss im archäologischen Institut der Univ. Heidelberg.

Als die Künſtler die Vorlagen zu jenen architektoniſchen Hintergründen ihrer Monatsbilder zeichneten, waren ſie in Paris. Es kann nicht zweifelhaft ſein, daſs ſie dort auch jene antike Statue geſehen und kopirt haben. Im Muſeum von Aix befindet ſie ſich erſt ſeit etwa 50 Jahren, als Geſchenk eines Bildhauers Giraud. Ebenfalls ein Bildhauer beſaſs die treffliche Modellfigur vor 130 Jahren: Lambert Sigisbert Adam in Paris. Nach ſeinen Zeichnungen hat A. Defehrt die Statue geſtochen in Adams Recueil de ſculptures antiques grecques et romaines, Paris 1754 pl. 32. 33. Defehrts die Statue im Gegenſinne und ergänzt wiedergebenden Stich hat Benndorf im Holzſchnitt reproduziren laſſen, als er neuerdings [1]) die Aufmerkſamkeit auf jene Abbildung Adams zu lenken ſich veranlaſst ſah durch die Wiederentdeckung der Originalſtatue in Aix durch Friedrich Matz. Gar vieles wurde durch den frühen Tod unſeres Matz unerfüllt gelaſſen, abgeſchnitten für ihn auch die Möglichkeit, jenen auf ſeiner letzten Reiſe gemachten Fund zur öffentlichen Kenntnis zu geben. Mit richtigem Blick erkannte Matz, daſs die Statue von Aix zuſammengehöre mit jener durch verſchiedene Muſeen zerſtreuten Gruppe von Statuen, die Motive der monumentalen Kunſt von Pergamon, auf halbe Lebensgröſse reduzirt, für uns gerettet haben [2]). Mit Recht bemerkt Benndorf, daſs die Statue in Tracht und Bewaffnung vollſtändig dem toten Perſer in Neapel entſpreche, in der Haltung ziemlich genau das Motiv des Perſers im Vatikan wiedergebe. Ein Vergleich der Abgüſſe läſst ſchlechterdings keinen Zweifel an der Zuſammengehörigkeit mehr aufkommen. Für die Mehrzahl jener von Brunn zuſammengeſtellten Statuen läſst ſich ſtadtrömiſche Provenienz erweiſen: in Rom galten ſie zu Leo's X. Zeit als Horatier und Curiatier [3]). Wahrſcheinlich iſt es ſomit, daſs die in fremdartigem Marmor gearbeitete Statue in Aix ebenfalls aus Rom nach Paris gekommen iſt, und zwar in merkwürdig früher Zeit, ſpäteſtens um den Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts. Denn das lehrt uns unſer Paradies, wenn wir auch vorläufig nicht im ſtande ſind nachzuweiſen, wo ſich die Statue während der 3 1/2 Jahrhunderte befand, ehe ſie in die Sammlung des Bildhauers Adam gelangte. Sehen wir ab von einer ganz vereinzelt daſtehenden Nachricht über Transport von antiken Statuen nach England noch im tiefen Mittelalter [4]), ſo iſt dieſe Statue wohl das früheſte Beiſpiel eines bis zum Transport von Statuen in den Norden geſteigerten formalen Intereſſes an der antiken Kunſt auſserhalb der Grenzen Italiens. Ebenfalls an franzöſiſche Groſse gab die Kurie die erſten Permeſſe für Export antiker Skulpturen; König Franz I. war es, der die erſten Abgüſſe

1) Mitteil. des deutſchen archäol. Inſtituts in Athen I. Taf. 7. Ebenda S. 167—171 die bezüglichen äuſseren und litterariſchen Notizen.

2) *Brunn,* Ann. dell' Iſt. 1870, 292—323. Monum. dell' Iſt. IX Tav. 19—21. Die direkte Beziehung dieſer Statuen auf das atheniſche Weihgeſchenk des Königs Attalos iſt neuerdings, namentlich durch Milchhöfers Ausführungen (Die Befreiung des Prometheus 26) ſehr zweifelhaft geworden.

3) *Klügmann,* Arch. Zeit. 1876, 35.

4) *R. Pauli,* Academy 1880. Nov. p. 330; vgl. *Michaelis,* anc. marbl. in Gr.-Brit. p. XXI.

antiker Statuen in Rom herſtellen und nach Frankreich kommen lieſs. Die Thatſache, daſs ſchon auf der Prunktafel Herzogs Jean de Berry Gefäſse zu ſehen ſind, durch unſern Paul von Limburg und ſeine Brüder gemalt, welche die reinſten Formen italieniſcher Renaiſſance zeigen, ſetzte Waagen noch in groſses Erſtaunen: wir brauchen uns jetzt darüber nicht mehr zu wundern. Die niederländiſchen Künſtler wuſsten ſehr wohl, daſs ſie es in der Technik mit den Südländern aufnehmen, ſie wohl ſogar ſiegreich ſchlagen konnten, nicht aber auf dem Gebiet der ſchönen lebendigen Form. Ein gewiſſes neidiſches Gefühl mochte zeitweilig über ſie kommen, daſs jenen angeboren ſei, was ſie im Schweiſse ihres Angeſichts ſich anzueignen beſtrebt ſein müſsten. Iſt die Tugend lehrbar? ſo fragte man ſich zur Zeit des Sokrates. Iſt es die Schönheit, die ſchöne Form, der Formenſinn? ſo mochte man ſich fragen in den Zünften nordiſcher Künſtler, welche ehrlich bemüht waren, auf dem Boden des Mittelalters, noch treu der nationalen Tradition, am Bau der neuen Zeit mitſchaffen zu helfen. Eine Antwort auf die Frage gaben Paul von Limburg und ſeine Brüder, wenn ſie jene antike Statue ihrem Adam zu Grunde legten. Auch hier gilt Springers Wort [1]: „Was der Künſtler verliert, gewinnt die volkstümliche Kunſtbildung.“

1) Bilder aus der neueren Kunſtgeſchichte 21.





Die Bedeutung der altchristlichen Dichtungen für die Bildwerke.

Von **Johannes Ficker.**



ächtig ift in unferen Tagen das Studium der altchriftlichen Kunftdenkmäler gefördert worden. De Roffi's, des Fürften auf diefem Gebiete, grofsartige Forfchungen, welche mit ebenfo grofsem Scharffinne ausgeführt wurden, als fie vom Glücke begünftigt waren, haben für alle Zeit den feften Grund gelegt. Rüftig ift auf diefem Grunde weitergebaut worden. Männer, wie Garrucci in feinem nahezu alle Monumente umfaffenden Werke: Storia dell' arte cristiana, haben das glücklich Gefundene gefammelt und damit ein grofses Material für weitere Unterfuchungen zurechtgelegt. So find reichlich fliefsende Quellen uns erfchloffen worden. Nicht in gleichem Mafse ift diefe Förderung dem richtigen Verftändniffe der altchriftlichen Kunftwerke zu teil geworden. Insbefondere gilt das von der Erklärung der alten Sarkophage chriftlichen Urfprungs. Die Deutungen namentlich katholifcher Forfcher haben hier weniger zur Klarlegung geführt, als vielmehr eine Verdunkelung des Verftändniffes bewirkt. Ein überwuchernder dogmatifcher Auslegungstrieb, in geiftreichen Kombinationen kunftvoll fpielend, bemächtigte fich der Monumente: man las aus der einzelnen Scene die verfchiedenartigften Gedanken und Anfpielungen auf die Geheimniffe des Dogmas heraus; man fuchte in der Gruppirung der Einzelkompofitionen den wohlüberdachten Plan des Künftlers, und man fand in der Gefamtkompofition nicht felten ein Epos altchriftlicher Lehre, ein dogmatifches Kompendium.

Von der Meinung ausgehend, dafs die Kirche den Künftlern die Hand geführt habe, fuchte man in den kirchlichen Vertretern der Theologie die Interpreten der künftlerifchen Darftellungen, und die Willkür, mit welcher die Väter der Kirche in ihren dogmatifchen und moralifchen Traktaten die heilige Schrift, an erfter Stelle ihre gefchichtlichen Erzählungen ausgebeutet haben, wurde die Methode für die Auslegung der altchriftlichen Kunftfchöpfungen. So konnte es nicht anders kommen, als dafs man überall allegorifche Anfpielungen, überall typologifche Bezüge zu erblicken glaubte. Vielleicht etwas zu fchroff hat fich dem gegenüber der Widerfpruch einzelner proteftantifcher Gelehrter geregt: es erfcheint nicht ge-

rechtfertigt, jede dogmatifche und auch jede typologifche Beziehung zu leugnen und die direkt fepulkrale Bedeutung ausfchliefslich zu behaupten. Jedenfalls aber ift der Widerfpruch gegen eine unberechtigt fchaltende Willkür und die Forderung wiffenfchaftlicher Methode gegenüber den bunten Refultaten unmethodifch geführter Unterfuchungen mit Freude zu begrüfsen. Es ift vor allen anderen Edmond Le Blant gewefen, welcher in feiner Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles mit Entfchiedenheit auf ftrenge Methode gedrungen hat. Nichts ift vielleicht mehr geeignet, die Unrichtigkeit des bisherigen Verfahrens in klares Licht zu ftellen, als die von ihm gegebene Zufammenftellung der verfchiedenen Deutungen, welche die einfache biblifche Erzählung bei den verfchiedenen Vätern und demgemäfs die künftlerifch dargeftellte Scene bei den modernen Auslegern gefunden hat. Diefer fubjektiven Willkür, die fich mit Unrecht auf die allegorifirenden Auslegungen der kirchlichen Schriftfteller des Altertums ftützt, Auslegungen, die fehr oft nur den Wert zufälliger Einfälle befitzen, gilt es, die altchriftliche Archäologie und Kunftwiffenfchaft zu entziehen, foll nicht völlige Unficherheit in ihr Platz greifen und das klare Verftändnis unmöglich machen. Die einzig berechtigte Bafis für alle derartigen Unterfuchungen ift vielmehr diefe, dafs man die Gedanken fucht, welche für die Chriften die mächtig treibende Kraft befafsen, die, lebendig im Gemeindebewufstfein wie in der kirchlichen Lehre, als allgemein verftändliche bezeichnet werden müffen. Der Grundgedanke für die Chriften, welcher alfo auch die ganze chriftliche Kunft, die an erfter Stelle eine fepulkrale war, bewegt und fie damit uns erklärt, ift der des Auferftehens, des Gerettetwerdens. „Die Auferftehung der Toten ift die Glaubenszuverficht der Chriften", fagt ein Kirchenvater am Anfange des dritten Jahrhunderts.

Als einen natürlichen Ausdruck diefes Gedankens, allen verftändlich und geläufig, weil allen immer aufs neue wieder nahegelegt, ftellt Le Blant die uralten Sterbegebete der katholifchen Kirche hin, befonders die „Empfehlungen der Seele an Gott, wenn der Schwache in Todesnot ift", wie fie im Gelafianifchen und Gregorianifchen Sacramentarium fich uns erhalten haben. Der direkte Zufammenhang diefer Gebetsformeln mit der Sarkophagkunft ift durch die Infchriften auf einzelnen Sarkophagen nachgewiefen, und darum find diefe Formeln für die Erklärung der Sarkophagreliefs mit grofsem Rechte herangezogen worden. Die in ihnen auftretenden biblifchen Geftalten find es, welche direkt fepulkrale Bedeutung befitzen, und fie fcheinen der Grundftock für den altchriftlichen Bilderkreis zu fein. Es find nach Le Blants Klaffifizirung: Typifch für den Weggang aus diefer Welt: Der Auszug aus Ägypten; für den Beiftand Gottes: Noah, Opfer Abrahams, Elias' Himmelfahrt, Mofes' Rettung aus Ägypten, Job, David und Goliath, Befreiung des Petrus und Paulus aus den Banden, Daniel, Sufanna, die drei Jünglinge im Feuerofen und die Gefchichte des Propheten Jonas; für die göttliche Erbarmung: der gute Hirt. Die Darftellungen des Verftorbenen zwifchen zwei Perfonen, der Lämmer zu Chrifti Füfsen am Berge mit den vier Flüffen, des himmlifchen Banketts,

die Aufnahme des Abgefchiedenen in den Himmel find Typen für die Zulaffung des Chriften ins Paradies, während als Garanten der erhofften Auferftehung Job, Lazarus und Chriftus der auferftehende erfcheinen. Eine Reihe von Scenen, welche auf chriftlichen Sarkophagen ihre Darftellung gefunden haben, vor allen die Wunderthaten des auf Erden gekommenen Gottesfohnes, fehlen gänzlich in den Sterbegebeten. Es müffen hier alfo noch andere Gedankenkreife wirkfam gewefen fein, welche um das Centrum der Auferftehungs- und Errettungshoffnung fich fchloffen. Es ift von anderer Seite fchon darauf hingewiefen worden, dafs nichts die Gemüter in den erften fechs Jahrhunderten des Chriftentums fo ftark befchäftigte, als die Wundermacht Chrifti, und diefer Gedanke fteht auch in der That im engften Zufammenhange mit dem direkt fepulkralen der Rettung. Er, der Herr, rettet ja, „welcher alle Gewalt über Tod und Leben in der Hand hat", heifst es in einem Gedichte auf die Auferweckung der Toten[1]. Vertreten nun auch die uralten Sterbegebete diefe Beziehung nicht, fo beweifen doch einige Zeugniffe, wie frühe diefe Gedankenverbindung vollzogen und üblich ward, z. B. aus dem zweiten Jahrhunderte Irenäus, aus dem dritten die oft citirte Stelle der apoftolifchen Konftitutionen (Buch V, c. 7). Noch wertvoller find die zwei mächtigen unter Cyprians Namen gehenden Gebete[2], in denen die Gedanken der in die liturgifchen Ordnungen der Kirche übergegangenen Sterbebitten einen ergreifenden Wiederhall nach Form und Inhalt finden. Auch in ihnen ift es die Bitte der einzelnen Seele an Gott, auch in ihnen ift die Bitte zu Gott um Rettung vom Tode unter Berufung auf die Wunderthaten Gottes im alten und neuen Bunde der Grundgedanke. „Der Satan — möge entfernt werden, wie von Sarra, deiner Magd, der böfe Geift Asmodaeus vernichtet worden ift durch deinen heiligen Engel Raphael. Und wie du Tobias beigeftanden haft, fo wolleft du auch an uns, deinen Knechten, thuen. Der du Tote auferweckt haft, Blinden die Sehkraft gefchenkt, Tauben das Gehör, Stummen die Sprache, Lahmen das Schreiten, Ausfätzigen die Gefundheit gegeben haft: fo gieb es deinen Knechten — ftehe uns bei, wie den Apofteln in ihren Banden, Tecla im Feuer, Paulus in den Verfolgungen, Petrus in den Wellen — fieh auf uns und befreie uns vom Untergange ewigen Todes." „Befreie mich", heifst es im zweiten Gebete, „von diefer Welt des Todes, der du die Macht haft, das Dürre grünen zu laffen, erhöre mein Gebet, wie du erhört haft die Kinder Israel aus dem Lande Ägypten, und doch glaubten fie dir und deinem Knechte Mofes nicht. Höre mein Gebet, wie du Jonas aus dem Bauche des Ungetümes erhört haft, fo erhöre auch mich und bringe mich vom Tode zum Leben. Wie die Niniviten fich in Afche und härene Decken hüllten und Bufse thaten — höre mein Gebet, wie du die drei Knaben gehört haft aus dem Ofen lodernden Feuers, Ananias, Azarias und Misael: und du haft deinen Engel mit deinem Waffertaue gefchickt, und Nabuchodonofor wurde verwirrt — erhöre mich, wie du Daniel aus der Löwengrube erhört haft: und du haft den

1) *Cyprian*, carmen de resurrectione v. 375 (ed. Hartel t. III, 324).
2) *Cypriani* opera ed. Hartel, t. III, p. 144 ff.

Propheten Abbacum gesandt, und er brachte ihm Speise und sprach: iss die Speise, welche Gott dir gesandt hat. Und Daniel sprach: Gott verläſst nicht, die ihn suchen. Höre mein Gebet, wie du Tobias und Sarra erhört hast, als sie beteten in der Halle ihres Hauses: da brachte für sie der Engel Raphael ihr Gebet dar: so erhöre auch du meine Bitten und sende zu deinem Hause mein Gebet und sende fortwährend deinen heiligen Engel Raphael, daſs er alle meine Vergehen vertilge, wie du vertilgt hast den unreinen Geist von Sarra, der Tochter Raguels: und erleuchte mein Herz, wie du die Augen des Tobias erleuchtet hast. Erhöre mein Gebet, wie du Susanna aus den Händen der Ältesten erhört hast, so befreie mich aus der Welt des Todes, der du liebst ein reines Gewissen. Erhöre mein Gebet, wie du Ezechias erhört hast, den König der Juden, und wie du von ihm die Schwachheit seines Fleisches abgewaschen hast, so befreie auch mich, und verstärke mir den Glauben, wie du jenem fünfzehn Jahre zu seinem Leben hinzugefügt hast. So befreie auch mich von dieser Welt, wie du Tecla mitten aus dem Theater befreit hast, befreie mich von aller Schwachheit meines Fleisches. Dich flehe ich an, allmächtiger Vater — du hast uns Jesum Christum gesandt, deinen Sohn, der Gott ist und unser Herr — durch den du uns aus der Gefahr des drohenden Todes befreit hast. Dich flehe ich an, den Sohn des lebendigen Gottes, der du so groſse Wunderthaten ausgeführt hast: zu Cana in Galiläa hast du aus Wasser Wein gemacht um der Söhne Israels willen, der du Blinden die Augen geöffnet hast, der du Taube hast hören machen, der du Gichtbrüchigen ihre Glieder wiedergegeben, der du die Zungen der Stummen gelöst, die vom bösen Geiste Besessenen geheilt, Lahme hast laufen gemacht wie Hirsche, das Weib vom Blutflusse befreit, Tote auferweckt hast, der du mit deinen Füſsen über die Wasser gewandelt bist [der du dem versinkenden Petrus die Hand gereicht] — du bist mein Helfer — befreie mich aus der Hand dessen, der meine Seele sucht — denn du bist mächtig und ein Verteidiger und Anwalt der Bitten und Forderungen unserer Seelen, und du, heiliger Herr und Vater, wollest auf meine Bitten blicken, wie du auf die Gaben Abels geblickt hast. Du wollest mich befreien vom Feuer und der ewigen Strafe."

Sind nun derartige Gebete ebenso wie die ausdrücklich als Sterbegebete bezeichneten als der charakteristische unmittelbare Ausdruck der Gedanken zu fassen, welche die Herzen ganz erfüllten, ein beredtes Zeugnis des christlichen Glaubens und Hoffens, und sind sie deshalb als natürliche Quellen für die Erklärung der künstlerischen Darstellungen in den Gräbern der alten Christen direkt zu verwerten, so erscheint es doch notwendig, auf eine andere Quelle gleichen Charakters groſsen Nachdruck zu legen: auf die Äuſserungen der christlichen Überzeugung, wie sie in den altchristlichen Dichtungen niedergelegt sind.

Man darf hierbei auch die ausgesprochenermaſsen lehrhaften Werke nicht auſser acht lassen. Gewiſs waren etliche der uns erhaltenen Dichtungen dieser Art nur für einen kleinen Leserkreis bestimmt, in der Absicht geschrieben, Stoffe aus den heiligen Schriften, kirchliche Glaubenslehren und christliche Lebensan-

schauungen in klassischen Formen darzustellen, um Eingang zu finden bei so manchen der Gebildeten, die dem Christentume fern und feindselig bleiben wollten. Das vierte Jahrhundert zeigt noch in seinem letzten Drittel gerade unter den vornehmen Heiden viele dem Christentume abgeneigt, weil man klassische Bildung, klassische Litteratur mit den Tempeln des Heidentumes unauflöslich verbunden glaubte[1]). An solch einen Anhänger des alten Tempeldienstes und Verehrer der alten klassischen Formen in der Poesie wendet sich z. B. in praktischer Absicht der Verfasser eines der Gedichte, welche dem Kirchenvater Cyprian zugeschrieben werden (ad Senatorem ex Christiana religione ad idolorum servitutem conversum)[2]) V. 3 ff. sagt er:

— — — weil du Dichtungen immer geliebt hast,
Eile ich mich dir schreibend in Dichtung Antwort zu geben,
Um dich zurechtzuweisen —

Diese didaktischen Gedichte, zumal die im Abendlande entstandenen, verfolgen durchgehends praktische Zwecke, indem sie in überwiegender Mehrzahl für die weitesten Kreise bestimmt sind. Die Dichtung mit ihrer gefälligen Form war für Popularisirung mehr geeignet als alle Predigten, zu geschweigen der wissenschaftlichen Traktate. So sind einzelne Erzählungen der Bibel in jenen Gedichten Cyprians behandelt, die an verschiedenen Stellen, besonders in den Schlussversen die erbauliche, praktische Tendenz verraten; die ganze epische, Stücke der heiligen Schrift behandelnde Paraphrasenlitteratur des vierten und fünften Jahrhunderts, im Abendlande vertreten durch Juvencus, Sedulius, Victor, Dracontius, in der morgenländischen Kirche durch Nonnus mit seiner Paraphrase der evangelischen Geschichte nach Johannes[3]), geht darauf hinaus, und ebenso suchten Dichter die dogmatischen Streitfragen in Versen zu behandeln, um das Interesse weiterer Kreise zu erregen, ihnen die Streitobjekte verständlich zu machen und damit dem Volke in den Dichtungen einen festen Halt zu geben. Das in den Werken Tertullians mit abgedruckte poetische Opus: libri quinque adversus Marcionem ist weiter nichts als eine poetische Übertragung der Gedanken des Kirchenvaters in der gleichnamigen Schrift. In gleichem Sinne dichtete Augustinus aus dem Kampfe gegen die Donatisten heraus. Von ganz besonderer Bedeutung ist hierfür der grösste abendländische Dichter des Altertumes, Prudentius; nicht den kleinsten Teil seiner theologischen Begabung und seines poetischen Talentes hat er aufgewendet, weniger um den Einfluss heidnischer Poesie, den er sehr wohl kannte (contra Symmachum II. v. 43) durch die Kraft christlicher Dichtung zu brechen, als vielmehr in der Hauptsache die rechtgläubige Lehre von der Trinität für das Volk in Versen zur

1) So z. B. *Libanius* in seinem Apologeticus.
2) Bei Hartel t. III, p. 302.
3) Vgl. *Brockhaus*, Aurelius Prudentius Clemens in der Bedeutung für die Kirche seiner Zeit, S. 11. 218.

Darſtellung zu bringen. Die Vorrede ſeines didaktiſchen Gedichtes „Apotheosis“ ſpricht es aus, daſs der Dichter in dem vielverſchlungenen Pfadgewirr der Meinungen feſten Weg aufzeigen will, den Unkundigen kennen lehren will „gift'gen Lolches Sam' und Art“, um ſie davor zu bewahren. Es könnte nicht verſtanden werden, daſs Prudentius längſt beigelegte dogmatiſche Streitigkeiten wieder in ſeine Dichtungen aufgenommen hat, wenn ihm nicht der praktiſche Zweck der Belehrung des Volkes der allein beſtimmende geweſen wäre. Der Dichter wird nicht müde, das nicäniſche Glaubensbekenntnis von der Weſensgleichheit des Sohnes zu verteidigen, nicht nur in ſeinen rein didaktiſchen Gedichten, ſondern auch in den andern, welche von noch gröſserem Einfluſſe geweſen ſind, ſeinen Hymnen. Den Erzeugniſſen der Hymnendichtung, beſonders des Abendlandes, muſs ein groſser Einfluſs auf Glauben und Leben der chriſtlichen Gemeinde beigemeſſen werden. Es giebt vielleicht kein beſſeres Zeugnis für die Wichtigkeit, welche ſie für das Gemüt des Einzelnen wie für das Glaubensbewuſstſein der geſamten Kirche gehabt haben, als die Worte, welche Auguſtinus in ſeinen Konfeſſionen der Nachwelt hinterlaſſen hat[1]): Wie habe ich bei deinen Hymnen und Geſängen geweint, heftig erſchüttert durch die Worte deiner lieblich ſingenden Kirche! Jene Worte floſſen in mein Ohr und die Wahrheit ſtrömte ausgeläutert in mein Herz, und dadurch erglühte das Gefühl der Frömmigkeit und es rannen die Thränen und es war mir wohl bei jenen. Nicht lange hatte die mailändiſche Kirche angefangen, dieſe Art der Tröſtung und Ermunterung zu pflegen durch eifrigen, mit Mund und Herz geübten Geſang der gemeinſam ſingenden Brüder. Es war nämlich das Jahr, oder nicht viel ſpäter, da Juſtina, die Mutter des königlichen Knaben Valentinianus, deinen Mann Ambroſius verfolgte infolge ihrer ketzeriſchen Meinung, zu der ſie von den Arianern verführt worden war. Die fromme Volksmenge wachte in der Kirche, entſchloſſen, bei ihrem Biſchofe, deinem Knechte, auszuharren. Hier lebte meine Mutter. — Ich wurde, der ich bis dahin kalt gegen die Wärme deines Geiſtes geweſen war, dennoch erſchüttert, als die Stadt ſo beſtürzt und in Verwirrung war. Damals wurde es eingeführt, daſs Hymnen und Pſalmen geſungen wurden nach der Weiſe der morgenländiſchen Kirche, damit nicht das Volk in trübſeligem Schmerze ſich verzehre, und von damals iſt es bis heute geblieben und ſchon viele, ja faſt alle deine Herden auf den anderen Teilen der Erde haben es ſich zum Muſter genommen.“

Dieſe groſse Beliebtheit unter dem Volke und die weite Verbreitung der Hymnen beſtätigen andere Stellen. Einige Väter bezeugen ausdrücklich, daſs das ganze Volk einſtimmig derartige Geſänge ſang. Bei Gelegenheit einer Synode zu Rom im Jahre 430 hielt der römiſche Biſchof Cöleſtin eine Rede, in welcher er u. a. ſagt: Ich denke daran, daſs Ambroſius ſeligen Gedächtniſſes am Geburtsfeſte unſeres Herrn Jeſu Chriſti das ganze Volk einſtimmig ſingen lieſs:

1) IX. Buch, Schluſs des 6. u. 7. Kapitels, Maurinerausgabe t. I, p. 191 f.

Komm, Erlöser der Völker,
Zeige die Geburt der Jungfrau u. s. w.
(Fragmentum serm. etc. Galland. IX p. 304)[1].

Der Vater der abendländischen Hymnendichtung selbst giebt ein Zeugnis davon, wie er den Hymnengesang handhabte. Er sagt in der Rede gegen Auxentius: „Das gewaltige Lied — ist das Bekenntnis von der Trinität, welches täglich durch den Mund des gesamten Volkes feierlich bekannt wird. Im Wechselgesange (oder: mit einander wetteifernd) bemühen sich alle, das Glaubensbekenntnis abzulegen, Vater, Sohn und heiligen Geist verstehen sie in Versen zu preisen".[2])

Es geht aus diesen Zeugnissen der Männer des vierten und fünften Jahrhunderts die weite Verbreitung und die grosse Bedeutung der Gesänge hervor, nicht weniger aber ist die Tendenz ersichtlich, von welcher diese getragen waren, in welcher Absicht sie ans Volk gebracht und von diesem gesungen wurden. Es ist die bewusste Opposition der Gemeinde gegen eine bestimmte dogmatische Lehre, welche sich hier ausspricht.

Noch deutlicher erhellt das Dargelegte, wenn man sich vergegenwärtigt, dass dieser Widerspruch überhaupt der Antrieb für die kirchliche Poesie gewesen ist. Die Arianer hatten den Vorteil der poetischen Formen frühzeitig sich nutzbar zu machen verstanden. Arius und seine Anhänger hatten durch sie ihren Lehren Eingang verschafft in die Herzen des Volkes, sie hatten viele gewonnen durch die Lieder, die sie für Schiffer, Wanderer, Müller etc. gedichtet hatten. Es war das nichts Neues. Die Manichäer verbreiteten ihre Lehrmeinungen durch Gesänge, der Urheber der syrischen religiösen Lieder, Bardesanes, hatte mit dem gleichen Mittel den gleichen Zweck, für die gnostischen Lehren Anhänger zu werben, vollkommen erreicht „indem er den Einfältigen das Gift, mit Süssigkeit gemischt, dargereicht hatte", wie Ephräm der Syrer von ihm sagt[3]). Er hatte auch die Musik in seine Dienste gezogen, und so ist es erklärlich, dass seine Weisen bis ins fünfte Jahrhundert sich erhielten. Konzilienbeschlüsse vermochten nicht genugsam dem häretischen Unwesen zu steuern. Darum suchte man auf der Seite der Orthodoxen die gleichen, siegreichen Waffen für den Kampf zu verwerten.

Um nicht den katholisch-orthodoxen Gottesdienst gänzlicher Teilnahmlosigkeit von seiten des Volkes anheimfallen zu lassen, musste Chrysostomus die Arianer sich zum Vorbilde nehmen, welche durch ihre schönen Hymnen und Antiphonen die Menge in ihre Kirchen zu ziehen wussten[4]). Durch ähnliche Rücksichten bestimmt, griffen morgenländische wie abendländische Väter zu der Form des Gedichtes. Die orthodoxe Lehre sollte in leicht fasslicher Darstellung ins Herz, in den Glauben des Volkes übergehen, und damit die ketzerischen Lieder und Ansichten

1) *v. Lehner*, Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten, S. 83.
2) *Förster*, Ambrosius von Mailand, S. 262. vgl. 255.
3) *Augusti*, Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archäologie V, S. 282.
4) *Augusti*, Denkwürdigkeiten V, S. 271.

unschädlich gemacht werden. Tritt in den morgenländischen Poesien der Gedanke oft in stark subjektiver Fassung und mit einem spezifisch theologischen Gepräge auf, vor allem bei Gregor von Nazianz, dem unermüdlichen Verteidiger der Wesensgleicheit des Sohnes auch in seinen Gedichten, so zeigen die abendländischen Hymnen schon äufserlich, dafs sie für den Gebrauch des Volkes bestimmt waren. Das feinere Verständnis, ja überhaupt die Kenntnis der antiken Metra mochte im Abendlande bald nur noch in den gebildeten Kreisen zu Hause sein. Darum gab der grofse mailändische Bischof seinen Gedanken in der für Gedächtnis und Gesang weit geeigneteren, viel fafslicheren rhythmischen Form entschiedenen Ausdruck. Diese Wechselbeziehung, in welche sich so die Kirche mit dem Volke setzte, trug ihre reichen Früchte, für Aufrechterhaltung der kirchlichen Lehre, für die geistliche Erziehung des Volkes, für den hymnendichtenden Bischof selber. In ihrer grofsartigen Einfachheit und ihrer packenden Fafslichkeit und Mächtigkeit der Gedanken und Formen sind Ambrosius' Lieder und viele der sich an sie eng anschliefsenden sogenannten Ambrosianen des vierten und fünften Jahrhunderts wirkliche Gemeindebekenntnislieder geworden, „Lieder des schlichten christlichen Glaubens". Ihre grofse Bedeutung für Erklärung jenes andern Ausdruckes, welchen sich das Glauben und Hoffen des Volkes in der bildenden Kunst gegeben hat, liegt damit auf der Hand. Zwischen dieser Poesie und dieser Kunst hat eine innige Wechselbeziehung bestanden, und die Hymnen können uns als Mafsstab dafür dienen, wie weit wir über die sepulkrale Symbolik hinausgehen können, ohne die allgemeine Verständlichkeit für die christliche Gemeinde im geringsten aufzugeben. Nicht als ob eine theologische Lehre, eine dogmatische Formel durch die Künstler illustrirt worden wäre — dies behaupten und die allgemeine Verständlichkeit künstlerischer Darstellungen zugleich aufrecht erhalten wollen, wäre ungereimt. Aber jene Streitigkeiten, welche im vierten Jahrhundert die Gemüter so mächtig aufregten, dafs staatsgesetzlich gegen die allzu energische Beteiligung an ihnen eingeschritten werden mufste, welche in das öffentliche und kirchliche Leben so tief eingriffen, dafs ein grofser Kirchenlehrer von ihnen sprechen konnte als einer Macht, welche Brüder entzweit, Städte in Aufruhr gebracht, die Priester dem Volke und sich selber einander auffässig gemacht habe, das Volk sich und den Priestern, Eltern den Kindern, Kinder den Eltern, Männer den Weibern, Weiber den Männern, Volksmassen fanatisirt, Völker gegen Könige bewaffnet habe — eine solche Macht der Gedanken kann nicht ohne direkte Nachwirkung auf die gesamte Denk- und Anschauungsweise geblieben sein und mufs in ihrem Einflusse nachgewiesen werden können. Die allgemeine Bedeutung der theologischen Streitigkeiten um das Wesen Christi, des Gottessohnes, besonders des vierten Jahrhunderts liegt darin, das die Bedeutung der Person Jesu dem Volke auf das mächtigste vorgerückt wurde. Der Anschauung konnte das nicht näher gelegt werden, als wenn die Macht und Herrlichkeit Christi, wie sie sich in den Wunderthaten seines irdischen Lebens bewies, mit Pinsel und Meifsel vor Augen geführt

wurde. Und fo ift in der That diefer Teil des altchriftlichen Bilderkreifes, insbefondere auf den Sarkophagen als der allgemein verftändliche Ausdruck der Gedanken anzufehen, welche das vierte Jahrhundert hindurch das religiöfe Intereffe ausfchliefslich befchäftigten. Eine nähere Vergleichung des Inhalts der altchriftlichen Hymnen mit dem Inhalte der altchriftlichen Kunftmonumente wird dies näher zeigen.

Schon die älteften chriftlichen Gefänge, von welchen wir Kunde haben, galten dem Lobpreife Chrifti als eines Gottes. So erzählt Plinius in feinem bekannten Briefe an den Kaifer Trajan und Eufebius berichtet in feiner Kirchengefchichte (V. Buch cap. 28) von „Pfalmen und Gefängen, die Chriftus als Gott verherrlichten“. Die uns erhaltenen Lieder aus dem vierten Jahrhundert führen im wefentlichen denfelben Grundgedanken aus, in der Form allerdings bisweilen modifizirt durch den Einflufs der chriftologifchen Streitigkeiten. Zwar zeigt fich auch in diefen Hymnen die Beftätigung des Wortes Tertullians von der fundamentalen Bedeutung des Auferftehungsglaubens für die Chriften. Die Bitte um Rettung, nur öfters verfchieden nüancirt, erklingt namentlich bei den Dichtern des Morgenlandes, und oftmals ift der Grundgedanke eines Hymnus das einzige Wort: *σάωσον*, Herr, hilf mir. Die poetifchen Schöpfungen Gregors von Nazianz geben hierfür reichliches Belegmaterial, als Beweis möge hier eine Stelle Platz finden aus feinem „Klageliede für feine eigene Seele“, das in feinem Schluffe einen Wiederhall des Gedankens der Sterbegebete giebt[1]):

> Elias fuhr auf in feurigem Wagen zum Himmel,
> Mofes entrann dem Gebote des kindermordenden Königs;
> Dunkelem Tod in des Ungetüms Bauche der heilige Jonas,
> Daniel auch den Tieren, den Flammen die Knaben, doch welche
> Rettung ift mir befchieden? Du, Herrfcher, rette mich, Chriftus.

Selten aber tritt der Gedanke der Rettung allein auf. Gewöhnlich kommt, auch bei der fubjektiven und reflektirenden Faffung des Liedes, wie fie den Morgenländern eigentümlich ift, zu der Bitte des Einzelnen an Gott um Rettung aus Todes- und Übelsnot der Hinweis auf die wahre Gottheit Chrifti und deren Erweis in der Wundermacht hinzu, und dies überwiegt bald völlig, fo dafs auch die Totenerweckungen, die Rettungsbeifpiele nicht mehr wie früher nur als Garanten für die Befreiung des Flehenden gefafst werden, fondern unter den Gefichtspunkt der Macht Jefu Chrifti geftellt find. „Diefer ift unfer Gott, er, der das Leben giebt“, fingt Andreas Cretenfis und fügt als Beweife dafür die Wunder an, dafs er Waffer in Wein verwandelt, Tote auferweckt und die wunderbare Speifung vollbracht habe (Daniel, thesaurus III, 48). In den meiften Fällen tritt der Gedanke der Auferweckung der Toten ganz zurück hinter der Verherrlichung

1) *Daniel*, thesaurus hymnologicus t. III, p. 9. Ganz ähnlich ift die Zufammenftellung in *Gregors* Rede auf Cyprian c. 10.

Chrifti als wahren Gottes. Namentlich überwiegt diefer Gedanke, oft ftark dogmatifch geprägt, in den Liedern auf die Geburt und auf die Epiphanie Chrifti. Feierte die Kirche an diefen Feften den Herrn, der wahrer Gott ift und wahrer Menfch zugleich, fo werden auch die chriftlichen Dichter nicht müde, diefen Grund des Feftes zu befingen. Befonders in der Anbetung der Magier erblickten fie den Beweis für die Gottheit Jefu Chrifti. Hilarius fingt in dem Hymnus „auf die Epiphanie des Herrn“:

Die Magier bekennen ihn als wahren Gott[1]).

Bei abendländifchen wie morgenländifchen Dichtern wird diefer Gedanke ftetig wiederholt, in den Ambrofianen, bei Prudentius (z. B. im Dittochäon), bei Sedulius und Venantius Fortunatus gleichermafsen wie bei Sophronius[2]), Andreas Cretensis, und in der fyrifchen Kirche bei Ephräm, welchem der Stein und die Magier „Herolde Seiner Gottheit, Seiner Menfchheit“ find[3]). Überwog auch im Morgenlande die Feier der Taufe an diefem Fefte, fo war doch der Grundgedanke derfelbe: die Erfcheinung des wahren Gottes, welcher den Beweis feiner Machtherrlichkeit mit feinem Kommen gezeigt habe. Deshalb wurden auch in die Feier diefes Tages andere Erweife feiner Macht zur Mitfeier hereingezogen. „Denn es hat die wahre Gottheit, die von uns in Chrifto und dem Vater verehrt wird, dies als gewohntes Amt“ — nämlich Wunder der Macht zu verrichten (Prudentius, Periftephanon X, 951 ff.). Gewöhnlich gedachte man an dem Fefttage des Wunders zu Kana, bisweilen auch noch der wunderbaren Speifung[4]). Die Hymnen legen für die verfchiedenen Arten der Feier Zeugnis ab, für die Mitfeier der Speifung der Ambrofianifche Hymnus bei Daniel, thesaurus tom. I p. 19. Mag hier einige Willkür gewaltet haben, fo dafs z. B. Chryfologus von der Mitfeier des Speifungswunders nichts weifs, fo bringt doch derfelbe Redner mit dem Wunder zu Kana, deffen feftliche Mitbegehung an Epiphanias auch für ihn feftftand, die Speifung der fünftaufend als Machtexempel Chrifti in enge Gedankenverbindung in feiner Rede auf die Epiphanie (nr. 160, b. Thalhofer S. 528), und unter diefen Gefichtspunkt der Macht Chrifti, des Gottes, werden die zufammengefafsten biblifchen Erzählungen ausdrücklich geftellt, wie z. B. von Sedulius in dem Hymnus „auf die Epiphanie des Herrn“. Er bezeichnet das Wunder zu Kana, nachdem er die Magier und die Taufe angeführt hat, als

„eine neue Art feiner Macht“ (Daniel t. I, p. 146).

Nur ein Teil der Erweife von Chrifti Wundermacht ift an diefem Fefte erwähnt, in beliebiger Kombination, bald mehr bald minder vollftändig werden die Wunderthaten in dem Lobpreife der Doxologien zufammengeftellt, wie er mit Überein-

1) *Daniel*, thesaurus t. I, p. 4.
2) *Daniel*, t. III, p. 23 ff. 25 ff.
3) *Daniel* t. III, p. 150.
4) *Auguftinus*, Sermo CXXXVI. In Epiphania Domini VI, Maurinerausgabe t. XVI, p. 1057.

ſtimmung hindurchgeht durch theologiſche Traktate wie durch Homilien und durch die Geſänge. Auch der Gedanke ſelbſt wird verſchieden nüancirt. In der Mozarabiſchen Liturgie heiſst es im Introitus am Weihnachtsfeſte:

Heute iſt uns ein Strahl — als das wahre Licht erſchienen. Heute iſt der Arzt der Blinden als Licht geboren. Heute iſt der Heiland gekommen als die Geſundheit der Gichtbrüchigen, die Stütze der Hinfälligen, die Stärke der Schwachen, die Auferſtehung der Lebendigen.

Ephräm ſtimmt ein Loblied auf den groſsen Arzt an in dem zwölften Geſange [1]:

Kommt denn, o Blinde, und nehmt unentgeltlich das Licht der Augen wieder. Kommt, o ihr Lahmen, nehmt eure Füſse! Taubſtumme, kommt und bekommt eure Sprache wieder. Die aber einer Hand beraubt ſind, ſollen ihre Hände wieder empfangen: der Sohn des Schöpfers hat ſeine Hände voll Heilmittel. Wer alſo der Augen bedarf, komme zu ihm. Er macht ein wenig Lehm, verwandelt denſelben und macht ihn zu Fleiſch und giebt den Augen das Licht wieder. Durch das biſschen Lehm zeigt er an, daſs durch ſeine Hand Adam gebildet worden. Ferner gab die Auferweckung der Toten Zeugnis, daſs durch ihn dem Menſchen der Atem des Lebens eingehaucht worden. Die letzten Zeugen beglaubigten ihn als den erſten. Verſammelt euch und kommt herbei, o Ausſätzige, kommt herbei und empfangt ohne Mühe die Reinheit wieder. — Nehmt eure Zuflucht zu dem groſsen Arzte.

Ein andres Mal ſind Beweiſe der Gottheit Chriſti: Die Heilung der Schwiegermutter Petri, des Knechts Geſundmachung, die wunderbare Speiſung, das Wunder zu Kana und „der dem Azarias beiſtand, der iſt der wahre Gott“.

Die verſchiedene Beſtimmung der Hymnen brachte eine Verſchiedenheit in der Auswahl der Machterweiſe Chriſti mit ſich; man hob von dieſen den der Beſtimmung des Liedes im Gedanken am nächſten ſtehenden heraus. Führen die Epiphanien- und Weihnachtslieder im allgemeinen den Grundgedanken der Macht Chriſti aus, ſo muſste bei Dichtungen, die auf den Tod ſich beziehen, dieſe Macht Gottes in den Vordergrund geſtellt werden, ſoweit ſie ſich in Totenerweckungen gezeigt, und die andern Wunder treten dahinter zurück, etwa werden ſie dann als Vorbereitungen für das gröſste Wunder der Totenerweckung gefaſst. Oder es tritt Chriſtus als das Licht der Welt auf in den Hymnen, die den Morgen begrüſsen, und damit ſtand wieder ſeine heilende That an dem Blinden in Verbindung, dem er die verdunkelten Augen neu erleuchtet hat. Hierher gehört auch die Geſchichte von der Verleugnung des Apoſtels Petrus, welche die Betezeit des „Hahnenſchreies“ lebendig in die Erinnerung rief. Die Lieder für die einzelnen Tageszeiten wieſen auf andere Thatſachen der heiligen Geſchichte, und

1) In *Thalhofers* Bibliothek der Kirchenväter, Werke Ephräms Bd. II, S. 47 f.

wiederum waren Lieder dazu beſtimmt, den Empfang der Speiſen zu weihen. Sie erinnerten den bittenden und dankenden Chriſten an das Speiſe- und Weinwunder des Herrn, „der das Leben iſt und das Leben giebt“ und „der unſere Speiſe und unſer Trank iſt“.

Dieſer Grundgedanke von der wunderthätigen Macht Jeſu Chriſti verbindet alle Hymnen, die nach ihren verſchiedenen Zwecken ſonſt weit auseinander gehen. In ſeinem Hymnenbuche „Cathemerinon“ giebt Prudentius Lieder für die verſchiedenen Gebetszeiten am Tage und für beſtimmte feierliche Anläſſe im Kirchenjahre. Als der neunte hat darin Platz gefunden der Hymnus, der für jede Tageszeit geeignet iſt, hymnus omnis horae. Es iſt ein Loblied auf Chriſti herrliche Wunderthaten, welche ihn als Gott, als wahren Gott ausweiſen (v. 2. v. 10). Dieſer theologiſch-didaktiſche Gedanke iſt unzertrennlich mit dem Lobpreiſe der Macht verbunden, er prägt ſich auch in der auf den erſten Augenblick etwas befremdlich, weil wenig populär erſcheinenden Ausdrucksweiſe aus, deren ſich auch reichlich Ambroſius' Lieder und Ambroſianen bedienen: die Bezeichnungen Chriſti als des Lebens, des Lichtes, die häufig in den am weiteſten verbreiteten Hymnen wiederkehren, erweiſen ſich als dem Volke durchaus geläufig, ebenſo wie die Beziehung der einzelnen Wundertaten Chriſti auf dieſelben. Hierzu tritt noch eine moraliſch-praktiſche, ja asketiſche Tendenz. Wie dieſe ebenfalls im Geiſte des ausgehenden vierten Jahrhunderts lag und im ſtetigen Zunehmen begriffen war, iſt bekannt und es bedarf nur der Erinnerung an die Perſönlichkeit des Hieronymus und ſeine Streitſchriften über asketiſche Fragen. Es darf allerdings nicht zu viel Gewicht darauf gelegt werden, daſs die Väter in ihren erbaulichen Reden und Schriften für ihre praktiſchen Zwecke die Geſtalten des alten und neuen Bundes benutzten. Es herrſcht bei deren Verwendung zu groſse Mannigfaltigkeit und man würde hier wieder völliger Unſicherheit preisgegeben ſein, wenn man ſich auf dieſe einzelnen Stellen für die Deutung der altchriſtlichen künſtleriſchen Darſtellungen verlaſſen wollte. Einmal werden die Männer des Alten Teſtamentes als Exempel für das Martyrium hingeſtellt, ein andermal die Rettung Daniels, der drei Jünglinge, des Moſes als Beweiſe für den Erfolg der Gottesfurcht, Petrus als Beiſpiel der Buſse und verzeihenden Liebe Gottes, Ezechias, Joſeph, Suſanna als Muſter der Rechtſchaffenheit, das Opfer Abels und anderer altteſtamentlicher Frommen unter Hinweis auf die Erhörung durch Gott; häufiger als alle dieſe Beziehungen tritt die Verwendung der Beiſpiele für das Faſten auf, wofür die drei Männer im Feuerofen und vor allem Daniel mit ſeiner Speiſung durch Habakuk verwendet werden. Leiſe klingt die gleiche Abſicht in Ambroſius' Liedern an, ſtärker in den Ambroſianen, am meiſten und offenſten iſt ſie von Prudentius betont, wie eine weitere Ausführung zeigen wird. Darf man nun in den Hymnen den direkten Ausdruck des chriſtlichen Volksglaubens und der Volksmeinungen erblicken, ſo iſt es intereſſant, mit der didaktiſch-theologiſchen Tendenz, zu welcher ein immer mehr wachſender praktiſch-asketiſcher Zug

tritt, die Meinungen der Väter über Wert und Beſtimmung der altchriſtlichen Kunſtwerke zuſammenzuſtellen.

Es iſt bekannt, wie beim Ausgange des chriſtlichen Altertumes der didaktiſche Zweck der Bilder betont wurde. Gregor der Groſse erwähnt wiederholt, daſs man zwar gegen die Anbetung der Bilder entſchiedene Verwahrung einlegen müſſe, aber dabei nicht die künſtleriſche Darſtellung heiliger Gegenſtände überhaupt beſeitigen dürfe. „Was den Leſekundigen die Schrift, das iſt das gemalte Bild für die, welche nur ſehen können" (Briefe, IX. Buch u. IV. Buch nr. 9). Für das Vorhandenſein ſolcher Bilder und für deren ähnliche Beſtimmung beruft er ſich auf die von alters her in der Kirche beſtehende Gewohnheit. Und in der That beſtätigen ſeine Behauptung Väter des fünften Jahrhunderts, ſo um 430 Nilus, der treue Schüler und Vertreter des Chryſoſtomus. Er wendet ſich gegen jede Überladung eines Gotteshauſes, erachtet es ſtatt deſſen für allein „eines feſten und männlichen Sinnes würdig — daſs der innere Raum mit Darſtellungen aus der Geſchichte des Alten und Neuen Teſtamentes durch die Hand eines geſchickten Malers von allen Seiten beſetzt werde, damit diejenigen, welche nicht leſen können, durch die Betrachtung der Gemälde an die chriſtliche Tugend derer, welche dem wahren Gott auf die rechte Weiſe gedient haben, erinnert und erweckt würden zur Nacheiferung ihrer groſsen Werke"[1]).

Noch entſchiedener ſpricht ſich hierüber der um einige Jahrzehnte ältere Paulinus von Nola aus. Er hat die Belehrung der Katechumenen durch den Anſchauungsunterricht der Bilder im Auge, nicht minder aber die Förderung der ungebildeten Menge des Volkes, welche „nicht tot iſt im Glauben, doch nicht des Leſens kundig" (Carm. natal. Felic. IX). Auſser dieſem didaktiſchen Zwecke will er noch einen beſonderen asketiſchen erreichen: Während alle das Gemalte ſich untereinander zeigen und es immer wieder für ſich betrachten, ſind ſie wohl auch weniger gierig des Eſſens eingedenk, indem das den Augen angenehme Faſten ſie ſpeiſt. Und ſo pflanzt ſich den Staunenden ein das beſſere Bedürfnis, während das Gemälde ſie über den Hunger täuſcht; und ihm, der da die heiligen Geſchichten von keuſchen Werken lieſt, kommt die Tugend ins Herz, durch fromme Beiſpiele eingeführt.

Aus dem vierten Jahrhundert kann als Zeuge für die praktiſche Beſtimmung und Anwendung der künſtleriſchen Darſtellungen Gregor von Nyſſa auftreten. Er erzählt in ſeiner Lobrede auf Theodor[2]) von Gemälden, in denen die Heldenthaten des Märtyrers, ſein Widerſtand, ſeine Schmerzen, die wilden Geſtalten der Tyrannen, die Miſshandlungen, jener feurige Ofen, die ſeligſte Vollendung des Kämpfers, der Ausdruck der menſchlichen Geſtalt des Kampfrichters Chriſtus dargeſtellt iſt. „So zeigte er uns deutlich die Kämpfe des Märtyrers. Denn es

1) Briefe, IV. Buch nr. 61, bei *Auguſti*, Handbuch der chriſtlichen Archäologie Bd. III, S. 640.
2) Bei *Thalhofer* Bd. II, S. 493.

pflegt auch ein ſtummes Gemälde von der Wand zu reden und den gröſsten Nutzen zu gewähren."

Ganz die gleichen praktiſchen Zwecke, wie ſie hier als Beſtimmung der bildenden Kunſt angegeben werden, verfolgt mit ſeiner dichteriſchen Kunſt, offener als ſeine Vorgänger, der glänzendſte Vertreter der altchriſtlichen Poeſie des Abendlandes, Prudentius. Wie er in ſeinen Gedichten dogmatiſchen und allegoriſchen Inhalts den ſpröden Stoff mit eben ſolchem dialektiſchen Scharfſinn zu erfaſſen als ihn mit dichteriſcher Kunſt in echt poetiſche Formen zu kleiden weiſs, ſo iſt andererſeits in ſeinen Hymnen zu der Lyrik ein didaktiſches und asketiſches Element hinzugetreten. Die Hymnen unterſcheiden ſich ihrem Inhalte nach von den früheren des Abendlandes durch die viel breitere Erzählung und reichere Schilderung[1]: eine Anzahl bibliſcher Geſchichtsthatſachen werden herangezogen, und in langer Beſchreibung werden ihre Züge mit dem Grundgedanken des Hymnus in Beziehung gebracht. In der Hauptſache hat man ſich bis jetzt, wenn es galt die kunſthiſtoriſche Bedeutung Prudenziſcher Dichtung zu prüfen, begnügt mit dem unmittelbare Beziehung zur altchriſtlichen Kunſt direkt zur Schau tragenden Dittochäon. Auch in deſſen knappen, vorhandene Bilder beſchreibenden Tetraſtichen bricht die moraliſch-praktiſche, bisweilen dogmatiſch-didaktiſche Tendenz hindurch, an einzelnen Stellen auch typologiſche Beziehungen. Schon die Gegenüberſtellung der gleichen Anzahl Neuteſtamentlicher und Altteſtamentlicher Scenen weiſt auf einen üblichen Parallelismus hin. In gröſserer Ausführlichkeit treten dieſelben Züge in den Hymnen auf, und insbeſondere iſt wichtig die praktiſche Verwendung einzelner Scenen und die Gegenüberſtellung einiger Sujets in einer Weiſe, daſs man wohl annehmen muſs, dieſe Paralleliſirung und Korreſponſion ſei damals allgemein üblich und verſtändlich geweſen. Prudentius iſt ein offenerer Vertreter der ſymboliſchen Auffaſſung als Ambroſius, aber er zeigt dieſe im Unterſchiede von der ſpielenden Willkür mancher Väter mit groſsem Maſse, ſich in der Hauptſache auf die in der heiligen Schrift ſelbſt direkt ausgeſprochenen und allgemein verſtändlich gemachten parallelen Bezüge und ſymboliſche Andeutungen beſchränkend. Er hat vielleicht nicht ſelten bei ſeinen Schilderungen ſich inſpiriren laſſen von maleriſchen und plaſtiſchen Darſtellungen, die er bei ſeinem fleiſsigen Beſuche der Katakomben und Baſiliken erblickt hatte. Nicht minder wahrſcheinlich iſt es, daſs ſeine Hymnen in ihrer groſsen Bedeutung für die chriſtliche Gemeinde und für die Kirche, in deren Gebrauch eine gröſsere Anzahl ſeiner Cathemerinonlieder, wenn auch in abgekürzter Form und bruchſtückweiſe übergegangen ſind, auch direkten Einfluſs auf die Phantaſie der Künſtler und überhaupt des Volkes gehabt haben. Bot er doch, was bis dahin nur vereinzelt entſtanden und gebraucht worden war, in einer feſten Sammlung, die alle für den Chriſten wichtigen Zeiten des Gebets, der Feier behandelte. Jedenfalls

---

1 *Ebert,* Geſchichte der altchriſtlichen lateiniſchen Litteratur S. 247.

ſind dieſe Lieder von ihm, der von ſeinem letzten Biographen „der Herold der Volksmeinung“ genannt worden iſt [1]), für das Verſtändnis der bildenden Kunſt um die Wende des vierten und fünften Jahrhunderts von hohem Intereſſe. Den engen Zuſammenhang zwiſchen poetiſcher und künſtleriſcher Schilderung möge eine vergleichende Zuſammenſtellung von ihm beſchriebener Scenen und der Darſtellungen des Bilderkreiſes geben, wie er uns auf einem zur ſelben Zeit entſtandenen Sarkophage entgegentritt. Der Sarkophag aus S. Paolo fuori le mura, gegenwärtig im Muſeum des Laterans [2]), hebt ſich merkwürdig aus der Menge der übrigen hervor, und er iſt darum in den letzten zwei Jahrzehnten der Gegenſtand wiederholter Unterſuchungen und lebhafter Kontroverſen geweſen.

Seine Entſtehung fällt in den Anfang des fünften Jahrhunderts. Man hat neuerdings wegen des unvollendeten Zuſtandes einzelner Figuren genauer das Jahr 410 angenommen. Gewiſs iſt die Berufung dafür auf die nicht fertig ausgearbeitete imago clypeata nicht mit vollem Rechte geſchehen. Abbozzirte Sarkophagbüſten kommen auch ſonſt vor und ſind ebenſo in der klaſſiſchen Antike nachzuweiſen [3]). Aber eine Vergleichung mit dem genau zu datirenden Sarkophage des Junius Baſſus [4]) zeigt, wie gewaltig der Abſtand in techniſcher Be-

1) *Brockhaus*, Prudentius S. 305.

2) Aus der Litteratur über den Sarkophag ſind zu nennen (vgl. *Schultze* in den Archäologiſchen Studien S. 145 f.):

Abeken im Tübinger Kunſtblatt 1838, S. 238.

Marchi in der Civiltà Cattolica November 1854 (S. 571 ff.).

Mozzoni, Tavole di storia eccl. Sect. IV, nota 28 (mit Abbildung).

Grimonard de Saint-Laurent, Iconographie de St. Pierre et St. Paul, VII. Artikel: St. Pierre, nouveau Moïse in den Annales archéologiques v. Didron t. XXIV (1864), pag. 266 f. (mit Abbildung).

De Rossi im Bullettino 1865 in der Apologie ſeines Artikels über die Darſtellungen Joſephs, beſ. pag. 68—71 (mit Abbildung).

Schnaaſe, Geſchichte der bildenden Kunſt Bd. III, S. 90—92 (mit Abb.).

Martigny, Dictionnaire (Abb. pag. 597; II. ed. p. 717), Artikel Sarcophages, Trinité.

Garrucci, Storia dell' arte crist. t. I, p. 46 f. 286—291. 311. t. V, tav. 365, 2 (pag. 95 f.).

Grimonard de Saint-Laurent, Étude sur une série d'anciens sarcophages (Revue de l'art chrét. 1876, S. 145—161; 435—457) u. im „Guide de l'art chrét. t. II, 139; IV, 170.

Kraus, Roma sotterranea, S. 354—357 (mit Abb.).

Victor Schultze, Ein Sarkophag aus S. Paolo fuori le mura in den Archäologiſchen Studien S. 145 ff. (mit Abb.).

(Vgl. u. a. dazu: *Overbeck* in der Theol. Litt.-Zeitung 1881, S. 350 f.; *Holtzmann*, Zur Entwickelung des Chriſtusbildes in der Kunſt in der Zeitſchr. f. proteſt. Theologie 1884, Heft I.)

Nur kurze Notizen giebt verſtreut *Smith*, Dictionary of Christ. Antiqu., ausführlichere *Kraus*, Realencyklopädie der chriſtl. Altertümer, Art. Adam u. Eva, Dreifaltigkeit, Gott.

Vgl. auch *Le Blant* in der Étude sur les sarcophages d'Arles 1878. nr. X, pag. 14.

Die Scene der Anbetung der Magier iſt erläutert und abgebildet bei *v. Lehner*, Die Marienverehrung in den erſten Jahrhunderten S. 312 (Tafel V).

Die Darſtellung der Schöpfung hat geprüft und mit den andern Darſtellungen verglichen: *Springer*, Die Geneſisbilder in der Kunſt des frühen Mittelalters mit beſonderer Rückſicht auf den Ashburnham-Pentateuch (Abhandlungen der Königl. Sächſ. Akademie der Wiſſenſchaften, phil.-hiſt. Klaſſe, IX. Bd. No. VI, 1884 S. 677 f.).

3) Vgl. auf den von *Le Blant* veröffentlichten Sarkophagen Tafel VIII u. p. 14.

4) *Garrucci* t. 322, 2.

ziehung ist, so grofs, dafs es unmöglich erscheint, unsern Sarkophag noch dem vierten Jahrhunderte zuzuweisen.

Die Vorderseite des Sarkophags ist durch eine Leiste horizontal in zwei Teile geschieden. Das obere Feld wird wiederum halbirt, indem die Mitte von dem durch zwei nackte geflügelte Genien gehaltenen Medaillon mit den Büsten des beigesetzten Ehepaares eingenommen wird. An dieses schliefst sich nach links der Paradiesesbaum der Erkenntnis: um ihn ringelt sich die Schlange, welche, den Apfel im Rachen, sich zu der links von ihr stehenden Eva wendet. Eva gehört zu der nächsten Gruppe: hier ist die Zuweisung durch Christus dargestellt. Der jugendlich, unbärtig aufgefafste Gottessohn, zwischen Adam und Eva stehend, wendet sich dem zur Linken sich befindenden Adam zu mit einer Anzahl Getreideähren in der Hand, während er mit der andern Hand ein an ihm aufspringendes Lamm hält. Den Beschlufs dieser linken oberen Hälfte macht die Scene, in deren Deutung die Meinungen am weitesten auseinander gegangen sind. Auf einem Throne, der verhüllt ist, sitzt ein bärtiger Mann, die Füfse auf ein Trittbrett gestützt, die Hand im Segensgestus erhoben. Vor dem Trittbrette des Thrones, gerade unterhalb der Figur Adams in der Scene der Zuweisung liegt eine nackte menschliche Gestalt starr ausgestreckt, bedeutend kleiner als die übrigen Figuren, die Beine eng aneinander geschlossen, den einen Arm, welcher sichtbar ist, straff an den Leib gedrückt. In gleicher Gröfse und Starrheit aufgefafst ist die nackte Gestalt, welche vor dem Throne aufrecht steht. Ein bärtiger Mann, im Hintergrunde stehend, das Gesicht zu dem auf dem Throne Sitzenden gekehrt, legt auf ihr Haupt seine Hand. Unmittelbar hinter dem Throne steht als äufserste Gestalt nach links in Tunika und Pallium, wie die beiden andern bärtigen Figuren ein bärtiger Mann, welcher mit der rechten Hand die Lehne des Thrones gefafst hat.

Drei Scenen entsprechen den hier dargestellten auf der rechten Hälfte. Zunächst der imago clypeata ist das Wunder zu Kana dargestellt: Christus hält den Stab auf die zu seinen Füfsen stehenden drei Wasserkrüge. Daran schliefst sich das Wunder der Speisung der Fünftausend. Christus, zu dessen Füfsen auf jeder Seite drei Körbe mit Broten sich finden, legt die eine Hand auf den von einem Jünger gehaltenen Brotkorb, die andere auf die zwei Fische, welche ihm der rechts stehende Apostel darreicht. Die Schlufsscene, die Auferweckung des Lazarus, ist nicht vollständig erhalten: der Heiland wendet sich nach rechts, zu dem Felsengrabe, in dem der Leichnam ruht. Zu Christi Füfsen, in reduzirten Gröfsenverhältnissen, kniet eine weibliche Gestalt mit flehender Gebärde, jedenfalls die Blutflüssige.

Die Mitte des unteren Feldes nimmt die Darstellung Daniels unter den Löwen ein. Die Scene eignet sich trefflich, um die Mitte der Komposition zu markiren. Die Gestalt Daniels mit den ausgebreiteten Armen teilt diese in zwei Hälften. Hier wird die Scene noch dadurch besonders hervorgehoben, dafs Daniel und die zwei Löwen auf ein besonderes Piedestal gesetzt sind. Hinter Daniel links schaut ein offenbar vom Künstler nicht fertiggestellter bärtiger Mann auf den in der

Löwengrube Stehenden. Rechts hinter dem Propheten blickt ein bärtiger Mann von ihm hinweg: er legt die Hand auf das Haupt des als Knaben aufgefafsten Propheten Habakuk, welcher dem Gefangenen einen Korb mit Broten bringt. Nach rechts fchliefst die Geftalt des Apoftels Petrus an. Er hat die Hand ans Kinn erhoben und fchaut auf den zu ihm redenden Herrn. Am Boden zwifchen beiden der Hahn. Die folgende Scene ift in den Sarkophagen oft wiedergegeben. Mofes, die Virga in der Hand, wird von zwei als Juden durch Mütze und Beinbekleidung charakterifirten Männern gefafst. Mit diefer Scene hängt die nächfte eng zufammen: Mofes fchlägt mit dem Stabe Waffer aus dem Felfen; begierig fangen diefes zwei Männer auf. Auch diefer Teil des Sarkophages hat gelitten.

Den die untere Reliefwand nach rechts abfchliefsenden Darftellungen aus Mofes' Leben entfpricht links die auf einem Stuhle mit hoher Lehne fitzende Maria mit dem Chriftuskinde auf dem Schofse, dem die drei Magier ihre Gefchenke darbringen. Auch hier, wie in der oberen Bildfeite fteht ein bärtiger Mann in Tunika und Pallium hinter dem Stuhle, ihn mit der Hand ergreifend Der Seffel ift nicht, wie oben, verhüllt, fondern zeigt das unbedeckte Flechtwerk. Maria mit langem Schleier, im langen, weitärmeligen Gewande, die Füfse auf das Trittbrett geftützt, hält den Sohn auf den Knieen. Das Kind fafst nach dem, wahrfcheinlich als Krone zu deutenden Gefchenke des erften Magiers. Diefer blickt auf die Gefährten zurück und weift fie mit der Hand nach oben, auf den Stern. Der zweite blickt nach diefem, während er feine Gabe, eine Büchfe, heranträgt; eine Cifta hat der dritte in der Hand; er fchaut nach dem Kinde. Die Magier zeichnen fich durch phrygifche Mütze, durch Beinbekleidung und durch den nicht ganz bis an das Knie reichenden Rock aus, der oben nach vorn übergeworfen und durch eine Agraffe zufammengehalten ift. Zwifchen diefe Scene und die Speifung Daniels ift die Heilung des Blinden eingefchoben — in Korrefponfion mit der Verleugnung Petri. Chriftus beftreicht dem vor ihm ftehenden, klein dargeftellten Kranken, welcher des Heilandes Knie umfafst, mit dem Zeigefinger der Rechten das Auge.

Die Kompofition unferes Sarkophages weift auf ein künftlerifch wohlgefchultes Auge hin, und fie läfst fich als Beleg mit heranziehen für die Einwirkung künftlerifcher Rückfichten und Regeln in der Sarkophagfkulptur. Ein genaues Studium der altchriftlichen Sarkophage wird ftets zur Erkenntnis führen, dafs in der weitaus gröfsten Mehrzahl der dargeftellte Bildercyklus nicht nach einer inneren Idee planvoll komponirt ift, fondern dafs die Gefamtkompofition in der Regel in einzelne lofe aneinander gefügte, voneinander inhaltlich unabhängige Scenen auseinanderfällt. Ihre Auswahl mag von dem Willen der Befteller abhängen, ihre Zufammenftellung von dem Einfluffe künftlerifcher Traditionen beftimmt worden fein. Le Blant befonders hat es wahrfcheinlich gemacht, dafs folche künftlerifche Schultraditionen bei der Kompofition mafsgebend gewefen, mitunter wohl auch ausfchlaggebend für die Wahl des Sujets geworden fein möchten. Er hat befonders darauf hin-

gewiefen, wie die Scenen: Lazarus' Erweckung und Mofes, Waffer aus dem Felfen fchlagend, an den Rand der Reliefwand geftellt wurden, um der Kompofition durch das Maffige einen feften Abfchlufs zu geben. Aus gleicher Rückficht find fitzende Perfonen, wie Maria bei der Anbetung der Weifen, Job, der Richter in Gerichtsfcenen, Gott bei Entgegennahme des Opfers von Abel und Kain, oder Perfonen, die nach der Mitte zu ihre Blicke richten, für den Abfchlufs verwendet, ebenfo wie Scenen, die mit architektonifchen Motiven, z. B. einer Hürde, einer Säule, hierfür geeignet fchienen. Darftellungen, wie Ifaaks Opferung und der Empfang der Gefetzestafeln durch Mofes find öfters an das Medaillonrelief angefügt, um einen natürlichen Platz für die vom Himmel erfcheinende Hand Gottes in den Ecken zu gewinnen. Diefe Beobachtungen, welche zum Teil nach dem uns in Garrucci's Werke vorliegenden gröfseren Materiale über Le Blants Refultate hinausgehen, laffen fich noch weiter ausdehnen oder fchärfer ausfprechen. So ift in den durch Garrucci veröffentlichten Sarkophagen die Auferweckungsfcene des Lazarus auch nicht einmal an anderer Stelle angebracht als am Rande. Auch auf unferem Sarkophage find die Darftellungen der Auferweckung des Lazarus, des Quellwunders, welches Mofes vollzieht, und der Anbetung der Magier mit der fitzenden Maria als abfchliefsende Motive verwendet, und formale Gründe find beftimmend gewefen, den thronenden bärtigen Mann in der linken oberen Hälfte an das Ende der Reliefwand zu fetzen. Hierzu ftimmt die auf antike Tradition zurückgehende Verwertung der imago clypeata für die Mitte, fei es des ganzen Sarkophages, oder fei es nur für die obere oder untere Hälfte. Entfprechend dem Medaillonrelief des oberen Teiles ift auf dem Sarkophage von S. Paul, wie auch anderwärts öfters, als Mittelgruppe angebracht Daniel unter den Löwen, als Teilungsmotiv für die untere Partie genommen. Daniel ftand mit der Gefte der ausgebreiteten Hände fchon frühe für die Anfchauung feft. Gregor von Nazianz fagt in der Rede auf die Makkabäer: ... Daniel, welcher den Löwen zur Speife vorgeworfen worden und durch fein Händeausftrecken die Tiere bezwungen hatte[1]). Als weitere Beifpiele feien angeführt, dafs die Mitte der Reliefbilder nicht felten durch eine Perfon, fei es nun Sufanna oder der Verftorbene, mit ausgebreiteten Armen, gewöhnlich noch zwifchen zwei andern Perfonen ftehend, oder doch eine erhöht fitzende Figur eingenommen wird.

Das Streben nach fymmetrifcher Anordnung ift an unferem Sarkophage überall erfichtlich. So entfprechen einander die beiden Thronfcenen der linken Seite, und auf der rechten die vor dem Felfen fich abfpielenden, wobei Mofes und Chriftus in ihren Bewegungen fich genau decken, fo die Zuweifung der Naturgaben in ihrer fymmetrifchen Darftellung der von Chriftus vollzogenen Segnung der Naturgaben bei der wunderbaren Speifung. Ein gewiffer Rhythmus der Kompofition wird erreicht durch die faft durchgängig gewahrte Anordnung nach der Dreizahl, welche

1) Ebenfo in der Rede auf Cyprian c. 10.

auch auf das Nebensächliche absichtlich ausgedehnt zu sein scheint. Eine Vollendung des Sarkophages hätte wahrscheinlich diesen Rhythmus auch da hervortreten lassen, wo er jetzt noch fehlt. Die Ausarbeitung der Hintergrundsfiguren würde z. B. das Wunder zu Kana in dieser Weise dargestellt haben, wie ja ein Begleiter Christi hierbei schon stärker angedeutet ist.

Symmetrische Rücksichten erklären auch das Schwanken in der Zahl der Weisen aus dem Morgenlande, welche nicht immer zu dritt erscheinen; wo sie auf beide Seiten des Thrones der Maria sich verteilen, sind zwei, einmal vier dargestellt. Andrerseits scheint durch diese Regeln die häufige Komposition nach der Dreizahl begünstigt zu sein. Vielleicht ist die Häufigkeit der Bilder des Speisungswunders in der gewöhnlichen Darstellung: Christus zwischen zwei Jüngern, Brot und Fische segnend, auf die Freude des Künstlers an der symmetrischen Form, welche bei dieser Scene, wie kaum in einer andern, von selbst gegeben war, zum Teile zurückzuführen, und die Füllfiguren, die gar nicht selten sind, verdanken ihre Verwendung in den meisten Fällen gleichen Motiven. Daneben mag noch anderes wirksam gewesen sein. Wie öfters bei den Vätern, auch in den Hymnen aus einer Reihe denselben Gedanken verdeutlichender Scenen die durch eine äufsere Verwandtschaft noch näher mit einander übereinstimmenden Exempel zusammengestellt worden sind, so läfst sich das auch in den Bildern beobachten. Oft ist blofse äufserliche Ähnlichkeit der Anlafs zu einer Zusammenstellung gewesen. Die nackten Gestalten Adams und Evas kommen oft neben der nackten Figur Daniels vor, der als Schlange dargestellte Drache, welcher von Daniel vergiftet wird, neben der Schlange am Paradiesesbaume. Die äufsere Gleichheit bewirkte die Parallelisirung der drei Männer vor Nebukadnezar und der drei Weisen im Neuen Testamente. Es würde aber zu weit gegangen sein, wollte man diese rein formalen Rücksichten ausschliefslich als die bestimmenden hinstellen. Die künstlerischen Regeln sind nicht durchgängig die ausschlaggebenden gewesen. Eine Reihe von Sarkophagen zeigt den Abschlufs der Scenen nicht markirt, trotzdem dafs öfters Gegenstände wie Moses am Quell mit zur Darstellung kommen. In den meisten Fällen werden die künstlerischen Traditionen nicht auf die Wahl der Scene, als vielmehr auf die Anordnung der gewählten Gegenstände mafsgebend gewirkt haben, und es erscheint die innere Gedankenbeziehung einzelner Scenen unter einander, eine beabsichtigte, tiefere Korresponsion nicht ausgeschlossen. Es ist gewifs, dafs eine solche in einzelnen Fällen sich erst allmählich herausgebildet hat, vielleicht mit beeinflufst durch die übliche Gegenüberstellung künstlerischer Darstellungen. Es läfst sich eine häufiger wiederkehrende bestimmte Verbindung des gröfseren Teiles der auf dem Sarkophage aus S. Paul abgebildeten Scenen beobachten. Das Speise- und Weinwunder, verbunden durch eine gewisse Gleichartigkeit des Wunderstoffes und durch die nicht seltene gemeinschaftliche Feier an einem Feste, sind nicht selten zusammengestellt, noch häufiger die Speisung und die Auferweckung des Lazarus. Auch die Verbindung aller drei Scenen

kehrt wieder. Die Korrespon∫ion der Spei∫ung oder des Wunders zu Kana mit der Zuwei∫ung läſst ∫ich gleichfalls einige Male nachwei∫en, und die ganze rechte Hälfte der unteren Partie des Sarkophags i∫t einigemal, bisweilen auch Daniel noch hinzugenommen, zur Dar∫tellung gebracht. Die Blindenheilung und die Verleugnung des Petrus ∫ind ∫ehr oft in Beziehung zu einander ge∫tellt, und die Korrespon∫ion zwi∫chen Sündenfall und der Epiphaniendar∫tellung der Anbetung durch die Wei∫en, ∫owie andrer∫eits der letzteren mit Mo∫es darf nicht zu den ∫eltenen gerechnet werden.

Es fragt ∫ich, ob die∫e häufigen Gegenüber∫tellungen nur formal bedingt oder nicht auch innerlich begründet ∫ind, und es i∫t, wenn wir das letztere behaupten mü∫∫en, zu unter∫uchen, wie weit wir die∫e inneren Gedankenverbindungen auf die Interpretation der Bildwerke ausdehnen dürfen. Welchen Auf∫chluſs geben hierüber die Quellen altchri∫tlicher Dichtung? Prudentius hat ∫ein Liederbuch Cathemerinon, wie er in der Vorrede zu ∫einen Werken[1]) andeutet, zu dem Zwecke verfaſst, den Chri∫ten in der Erfüllung ∫einer täglichen Gebetspflicht zu unter∫tützen. Denn ein jeder Chri∫t ∫oll

„mit Ge∫ängen die Tage aneinanderreihen
Und keine Nacht vorübergehen la∫∫en, in welcher er nicht dem Herrn ∫inge".

Den we∫entlichen Inhalt aller ∫einer Lieder für die einzelnen Tageszeiten und die be∫onderen Gelegenheiten im Kirchenjahre und im Leben des Einzelnen hat er in dem „Hymnus für jede Stunde" zu∫ammengefaſst. In ihm will er „den Gläubigen ein ∫üſses Lied ∫ingen, nämlich von den herrlichen Thaten Chri∫ti. Ihn allein feiere un∫ere Dichtkun∫t, ihn prei∫e die Laute".

„Wir be∫ingen ∫chon erprobte Wunderthaten,
Zeuge i∫t die Welt, und die Erde auch bekräftigt, was ∫ie ge∫ehen,
Daſs Gott den Sterblichen zur Belehrung vor die Augen ge∫tellt i∫t.
Geboren aus dem Herzen des Vaters vor dem Ent∫tehen der Welt,
Das A und O zubenannt, er ∫elb∫t Quell und Ende
Alles de∫∫en, was i∫t, was war und was ein∫t ∫ein wird.
Er befahl und es wurde ge∫chaffen, er ∫prach und es ent∫tanden
Himmel und Erde —
Hinfälligen Körpers Ge∫talt, dem Tod verfallene Glieder
Nahm er an, um nicht untergehen zu la∫∫en das Ge∫chlecht aus dem Stamme des Er∫tge∫chaffenen.
O ∫elig jene Geburt, da die jungfräuliche Mutter
Un∫er Heil gebar, das ∫ie empfangen vom heiligen Gei∫te,
Und als der Knabe, der Welt Erlö∫er, ∫ein heiliges Antlitz zeigte."

Nach dem Hinwei∫e auf die uralten Seher im Alten Te∫tamente, die Chri∫tus verkündigt haben, folgt das Weinwunder zu Kana, die Heilung der Kranken, die Wunderthat an den Augen, denen er das Licht zurückgegeben, die Sturmbe-

1) Be∫te Ausgabe die von Dressel, Lips. 1860.

ſchwörung, die Heilung des blutflüſſigen Weibes, die Auferweckung des Jünglings und des Lazarus, das Wandeln übers Meer, des Beſeſſenen Heilung und die Austreibung der Dämonen; hierauf:

„Fünf Brote und zwei Fiſche ſind gegeſſen,
Zur Genüge ſind ſchon geſättigt die Tauſende der Lagernden,
Und doch bringt er die Brocken der Speiſe in dreimal vier Körben:
Du biſt unſer Brot und Speiſe, Du biſt beſtändige Lieblichkeit;
Wer Deine Speiſe nimmt, kennt den Hunger ewiglich nicht mehr
Und füllt nicht den Leib voll, ſondern nährt ſich mit Lebensſpeiſe."

Nach Erwähnung ſeiner Krankenheilungen, insbeſondere am Gichtbrüchigen, wird die Paſſion geſchildert. Die Beziehung auf die Schlange wird wiederholt:

„Was nützte es dir, verfluchte Schlange, zu neuer That
Durch liſtiges Bereden das erſte Geſchöpf zu verführen?
Die menſchliche Geſtalt nahm Gott an und büſste die Schuld.
Chriſtus ſtieg auf zum hohen Throne des Vaters,
Nachdem er den Tod vertrieben und den Menſchen Gott wiedergegeben hatte."

In glänzenden Farben ſchildert der Dichter Chriſti gröſste Thaten zuſammenhängend an anderer Stelle, in der Apotheoſis, wo er ſeine Gottheit beweiſen will. Sinds die Weiſen aus Morgenland, „die als wahrhaftigen Gott ihn bezeugt" (v. 641), ſo muſs uns ebenſo „ſeiner Wunder Gewalt als Gott ihn bezeugen". Das Wandeln übers Meer, die Blindenheilung, vor allem aber kräftig zum Zeugnis für das, „was der ganze Erdenkreis nicht faſst" (v. 699), ſind die Wunder der Speiſung und der Erweckung des Lazarus.

Beſondere Bedeutung erhalten einzelne Erzählungen aus Jeſu Leben durch die Verwendung in den Geſängen, welche einen ſpezielleren Zweck verfolgen. Die erſten Lieder am Tage begrüſsen die Wiederkehr des Lichtes. Der „Hahnenſchrei" mahnte zum erſten Gebete[1]):

„Des Tages geflügelter Bote
Verkündet das Nahen des Lichtes,
Uns ruft der Sinnenerwecker
Chriſtus nun zum Leben[2])."

Chriſtus iſt der „Herold des nahen Lichtes, der das Menſchengeſchlecht erleuchtet" (v. 54). „Du biſt das wahre Licht für die Augen, Licht auch den Sinnen[3])." „Chriſtus, bringe uns das neue Licht[4])."

Prudentius bringt dieſe ſymboliſche Deutung ausdrücklich mit der Wiedergabe des Lichtes bei der Blindenheilung in Verbindung (Apoth. 695). Der Blinde

1) Cfr. *Obbarius* in ſeiner Ausgabe des Prudentius pag. 3. Dazu: *Auguſtin.* In Psalmum CXVIII, Sermo XXX. (Maurinerausgabe t. VI, p. 729.)
2) Erſter Hymnus der Cathemerinonlieder (*Daniel* t. I, p. 117).
3) Cathem. V, 153.
4) Cathem. I, 100. Hymnus matutinus v. *Ambroſius* v. 29 (b. *Daniel* I, 19) und oft.

zeigt „den verwunderten Menſchen Ihn, den Geber des Lichts, den Spender der Tage“:

„Vieles iſt mit Schminke beſtrichen,
Was durch Dein Licht gereinigt werden ſoll“

heiſst es im zweiten Morgenliede bei Prudentius (v. 59 f.) und ebenda (v. 93):

„Es weiche endlich die Blindheit,
Du biſt’s, der die Blinden mit des Sehens Gabe erleuchtet[1].“

Die Lieder, welche zur Verwendung für die Zeit des Hahnenſchreies beſtimmt waren, erinnern an die Erzählung aus dem Neuen Teſtamente, in welcher der Hahnenſchrei eine groſse Rolle ſpielt. Jener Schrei

„iſt ein Zeichen unſeres Richters,
Was die Bedeutung dieſes Vogels ſei,
Zeigte der Erlöſer dem Petrus
— — — — — — — — — — —
Es weinte der Verleugner endlich
Über den Frevel, der ſeinem Munde entſchlüpft war,
Während ſein Sinn unſchuldig blieb
Und das Herz den Glauben bewahrte[2].“

In ſeinem bekannteſten Hymnus „Aeterne rerum conditor“, der auch ein Morgenlied iſt, hat Ambroſius die Bedeutung der Stimme des Hahnes ausführlich geſchildert, mit dem gleichen Bezuge auf Petrus:

„Bei ſeiner Stimme büſste
Der Fels der Kirche ſelber ſeine Schuld[3].“

Man geht kaum fehl, wenn man mit den Ausführungen dieſer weit verbreiteten Lieder die künſtleriſchen Darſtellungen der hier behandelten Erzählungen in Verbindung ſetzt. Die Heilung des Blindgeborenen iſt, mit Ausnahme der wunderbaren Speiſung, auf den Sarkophagen unter den heilenden und helfenden Wundern Chriſti am häufigſten dargeſtellt. Und wie die Scene der Verleugnung des Apoſtels durch den Hymnengeſang dem Gedächtniſſe feſt eingeprägt war, bezeugt Ambroſius’ groſser Schüler: Auguſtin ſagt in den Retractationes lib. I cap. 21[4]: „Vom Apoſtel Petrus habe ich an einer Stelle geſagt, daſs auf ihn wie auf einen Fels die Kirche gegründet ſei; der gleiche Sinn wird durch den Mund vieler in den Verſen des ſeligſten Ambroſius geſungen, wo er vom Haushahne ſagt: Bei ſeinem Geſchrei büſste der Fels der Kirche ſelber ſeine Schuld (der Fels war Chriſtus, und weil Simon ihn bekannte, wurde er Petrus genannt)“.

Die häufige Darſtellung der letzteren Scene hat Verwunderung erregt. Man hat ſie als eine der ihrem Grundgedanken nach rätſelhafteſten bezeichnet, da ſie

1) Hymn. Ambroſian. Tempore Paschali ad Tertiam v. 6 (*Daniel* I, 48).
2) Cathem. Hymnus ad Gallicantum v. 49 ff.
3) *Daniel* I, 15. Genau ſtimmt mit den Worten dieſes Hymnus die Ausführung im Hexaëmeron des *Ambroſius* lib. V, c. 24 (ed. Paris 1661, t. I, p. 82).
4) Maurineredition tom. I, pag. 35 f.

ſo oft abgebildet werde in einer Zeit, in welcher die Petruslegende ihre höchſte Höhe erreicht habe. Die Verwendung der Verleugnung auf den Sarkophagen erklärt ſich vollkommen aus dem Einfluſſe der Hymnen; mag auch in einigen, wie in der Schilderung des Prudentius, um der That das Beſchämende zu nehmen, die Schuld des Apoſtels abgeſchwächt ſein, das Faktum war doch in der Erinnerung durch die Hymnen feſt gewurzelt. Einen weiteren Anhalt für die Einwirkung der Geſänge auf die bildende Kunſt bietet die häufige Zuſammenſtellung der Verleugnung mit der Blindenheilung, ſei es direkt neben einander oder in einer auffälligen Korreſponſion. Gegen zwanzigmal läſst ſich dieſe Verbindung auf den Sarkophagen beobachten, nicht immer allerdings ſo klar wie auf dem Sarkophage aus S. Paul.

Weniger häufig tritt in dem altchriſtlichen Bilderkreiſe die Korreſponſion zwiſchen der Speiſung mit dem Wunder zu Kana und der ſogenannten Zuweiſung entgegen. Eine ſolche ſcheint bei Prudentius ausgeſprochen zu ſein. Die Erinnerung an das Speiſe- und Weinwunder Chriſti, zwei Scenen, deren enge Verbindung leicht erklärlich iſt, war von ſelbſt gegeben in den Hymnen, die den Genuſs von Speiſe und Trank bei den Chriſten weihen ſollten. Prudentius' drittes Cathemerinonlied iſt der „Hymnus vor dem Genuſs der Speiſe", das vierte iſt zum „Hymnus nach dem Genuſſe der Speiſe" beſtimmt[1]. Das Speiſungswunder wird vom Dichter neben der Auferweckung deſſen, der vier Tage ſchon im Grabe geruht hatte, als das bedeutendſte hingeſtellt. Dieſer Gedanke war allgemein, und es erklärt ſich hieraus die groſse Anzahl der Darſtellungen beider Wunder — das Bild der wunderbaren Speiſung kehrt auf den Sarkophagen von allen Darſtellungen am häufigſten wieder — ſowie die Zuſammenſtellung beider Scenen. In ſeinem „Hymnus für jede Stunde" fügt der Dichter unmittelbar an die Schilderung des Speiſewunders die Worte:

Du biſt unſere Speiſe und unſer Brot etc.

Es wird nicht unrichtig ſein, danach die gleichen Worte in den beſonders von dem Genuſſe der Speiſen handelnden Liedern als direkte Hindeutung auf die Speiſe- und Trankwunder Chriſti zu deuten. „Ohne Dich, Herr, iſt nichts ſüſs; und es frommt nicht mit dem Munde etwas zu begehren, wenn nicht vorher, Chriſtus, Deine Huld Becher und Speiſen mit dem alles heiligenden Glauben benetzt hat. Unſere Speiſen ſollen nach Gott ſchmecken und Chriſtus flieſse in die Schalen"[2]. Es überwiegt bei dem Flehen zu dem Vater, „der mit zwiefacher Pflege uns hegt und mit doppelter Speiſe Leib und Seele ſtärkt"[3], die auch in dem Ambroſianiſchen Hymnus ausgeſprochene Bitte, Chriſtus möge uns die

1) Wie der Ambroſianiſche Hymnus „nach dem Genuſſe der Speiſen" b. *Daniel* t. I, pag. 71.

2) Cathem. III, 11 ff. Vgl. *Auguſtin* im „Rhythmus de gloria Paradisi" (*Daniel* t. I, pag. 114 ff.).

3) Cathem. IV, 34 ff. Cfr. Hymn. Ambroſian. (*Daniel* t. I, 24): Und Chriſtus ſei uns Speiſe und unſer Trank der Glaube.

rechte Mäfsigkeit verleihen, dafs der Leib zum Beten bereit fei. Ausdrücklich verwendet der Hymnus für die Speifung durch Gott die Wunderthat, welche Gott an Daniel bewiefen hat[1]. „So hat einft Deine herrliche Macht den unter den dumpfbrüllenden Löwen liegenden Mann mit herzugefandten Speifen erquickt — das Volk und der Herrfcher des verruchten Babylon hatten ihn dem Tode übergeben. O immer ift Frömmigkeit und Glaube gefichert! Die wilden Löwen lecken den Helden und zittern vor dem Knechte Gottes, den fie unberührt laffen. Sie ftehen nahe bei ihm und legen ihre Mähnen zurück; es legt fich die Wut, es ftillt fich der Hunger und fie gehen um ihre Beute herum mit unblutigem Rachen. Aber als er die Hände zum Himmel erhob und zu Gott, dem getreuen, betete, eingefchloffen und zugleich der Nahrung bedürfend: da fliegt auf Gottes Befehl ein Bote zur Erde, dafs er dem erprobten Knechte Speife bringe, und er fährt fchleunigft herab und die Himmelsluft gehorcht ihm. Er fieht da aus der Ferne ländliche Speifen, die den Schnittern der fromme Prophet Habakuk mit bäuerlicher Kunft bereitete. Diefen ergreift er am Hauptharre, hebt ihn, beladen mit den vollen Körben, in die Höhe und trägt ihn reifsend durch die Lüfte. Dann gleitet der Ergriffene felbft und mit ihm die Speifen langfam in die Löwengrube und bringt ihm die Speifen, die er trägt. Nimm fröhlich, fpricht er, was dir der hohe Vater und der Engel Chrifti an Speife in diefer Gefahr fchicken." Daran knüpft der Dichter, ähnlich wie Gregor von Nazianz, die Bitte zu Gott, uns von dem Herrfcher der Welt, „dem Löwen, welcher uns umkreift", zu befreien und, wie Daniel, allezeit auch uns zu fättigen, damit wir, wie er, erquickt danken können (v. 73). Auch bei der Verwendung der Speifung Daniels für einen beftimmten praktifchen Zweck überwiegt doch der Gedanke der Rettung und der Macht des Rettenden durchaus, und es liegt die ausfchliefslich asketifche Verwertung noch fern, anders als z. B. bei Gregor dem Grofsen, welcher in feinem Hymnus „In Quadragefima"[2] Mofes, Elias, Daniel, Johannes den Täufer als die mit Sieg gekrönten Vertreter des Faftens hinftellt.

Die ausführliche Schilderung bei Prudentius erinnert an die Befchreibung eines Bildes und hat vielleicht felbft wieder auf fpätere Darftellungen eingewirkt; man könnte hierbei an die Reliefs der Holzthüre von S. Sabina denken; hier ift der Moment wiedergegeben, wo Habakuk bei den Schnittern von dem rafch fliegenden Engel am Haare gefafst wird. Die gewöhnliche Darftellung ift die unferes Sarkophages. So typifch nun aber auch die Auffaffung Daniels unter den Löwen ift, fo fchwanken doch bei der Epifode der Speifung durch den Propheten die einzelnen Züge. Die Zahl der Perfonen ift eine verfchiedene, die Perfonen felbft zeigen mannigfach wechfelnde Verfchiedenheiten, die Pofitionen Habakuks find fich nicht gleich. Bisweilen find es zwei Perfonen, welche Speife bringen, entweder nur Brot oder Brot und Fifche. Unfere ausführliche Schilde-

1) IV, 37 ff.
2) Bei *Daniel* t. I, pag. 172.

rung giebt keine ſichere Hindeutung auf beſtimmte Perſonen. Auch iſt in ihr der neuerdings bei einzelnen Darſtellungen vermuteten Euchariſtie mit keinem Worte erwähnt. Vielmehr ſcheint die Mehrzahl der Perſonen und die Zweizahl der Speiſen aus ſymmetriſchen Gründen erklärt werden zu müſſen, unwillkürlich wohl beeinfluſst durch die überaus häufige Darſtellung der Speiſung der Fünftauſend mit ihrer ſprechenden Symmetrie. Den Hintergrund mit Füllfiguren zu beleben mochte gerade bei der Geſte der ausgeſtreckten Arme Daniels, wodurch der Reliefgrund nicht voll ausgefüllt wurde, geboten ſein. Es iſt möglich, daſs die menſchliche Figur links von Daniel der Herrſcher von Babylon iſt, welcher den Propheten beobachtet, es kann ſein, daſs Gott hat dargeſtellt ſein ſollen, „den Daniel über ſich erkannte“ — ſicher iſt keine der beiden Annahmen. Die andere Figur, welche Habakuk an den Haaren hält, iſt trotz des bibliſchen Berichtes nicht als Engel zu deuten, auch die Worte bei Prudenz:

„Nimm, was der Hohe Vater und der Engel Chriſti ſenden“

ſind dafür nicht maſsgebend. Die altchriſtliche Kunſt ſtellt die Engel nicht bärtig und unjugendlich dar, und ein Beiſpiel der gleichen Scene giebt den Fingerzeig, wie interpretirt werden muſs. Das von Odorici zuerſt veröffentlichte Sarkophagrelief[1]) ſtellt den Propheten von einer aus dem Himmel kommenden Hand ergriffen dar. Eine göttliche Perſon iſt auch auf unſerm Sarkophage gemeint, dieſelbe, welche die Gleichheit der Bewegungen in der Schöpfungsſcene zeigt. Die überwiegende Mehrheit der Väter läſst in dem Engel des Herrn die zweite Perſon der Gottheit erkennen. Insbeſondere verteidigt dieſe Anſicht der Dichter der Hamartigenie: hier ſpricht Prudentius mit groſser Entſchiedenheit aus, daſs jegliche Erſcheinungsform des Vaters der Sohn iſt, daſs er es geweſen, welcher im Dornbuſche Moſes, den drei Männern im Feuerofen erſchienen ſei.

Verwandt dem Gedanken nach, wenn auch weniger die Wunderkraft Gottes als ſeine ſchöpferiſche Macht bezeichnend, iſt die Scene, in welcher Chriſtus dargeſtellt wird, wie er den erſten Menſchen die neue Lebensſphäre zuweiſt. Sie ſteht wie auf dem Sarkophage einesteils der Speiſung nahe, andrerſeits in enger Verbindung mit Sündenfall und Schöpfung.

Cathem. IV, 31 ff. ſingt der Dichter: Welch ihrer würdigeres Geſchäft kann die edle Seele, die im Licht und Äther daheim iſt, Ausführen, als wenn ſie die ihr gegebenen Geſchenke preiſt, ihren Schöpfer beſingend? Weil er ſelbſt dem Menſchen alles gegeben hat, Was wir mit beherrſchender Hand faſſen, Was Himmel und Erde und Meer in Luft, in Meerestiefe, auf dem Lande ſchaffen, Das hat er mir unterthänig gemacht.

Es folgt die Aufzählung der Tiere, darauf (v. 51 f.):

1) Monumenti cristiani di Brescia 1845 tav. XII nr. 4, pag. 69. *Garrucci* tav. 323, 2. *Le Blant*, Étude pag. 12.

Reichlich ſpendet der reiche Acker
Edle Schätze Ähren tragender Saat
— — — — — — — — — — —
Dieſe Fülle ſteht zu Gebote den Bekennern Chriſti
Und bietet reichlich ihnen alles.

In beſonderer Beziehung auf den Genuſs der Speiſen:

Fern bleiben möge jener Hunger danach, Daſs man durch Tötung von Vieh Blutige Speiſen zerlegen wolle. Überlaſst rohen Völkern wilde Mahle vom Blute vierfüſsiger Tiere: uns mag das Kraut und die Schote — ernähren; die — ſchnee-weiſse Milch von doppeltem Euter. Mag das letztere auch trotz der Übereinſtimmung mit den Anſichten mancher Väter[1] als wenig bedeutſam angeſehen werden, ſo muſs man doch die Übereinſtimmung der Schilderung des Dichters mit der bekannten Reliefdarſtellung, in der Chriſtus Ähre und Lamm darreicht, anerkennen. Die Zuweiſung ſelbſt wird auch in andern Hymnen hervorgehoben[2]) und von einzelnen Vätern ausführlich geſchildert. So ſpricht z. B. Gregor von Nyſſa, Über die Ausſtattung des Menſchen c. 2, ausführlich davon, wie „der reiche und freigebige Bewirter unſerer Natur — nachdem er dieſes groſse Gaſtmahl zubereitet hat, den Menſchen einführt" (b. Thalhofer p. 216). Der Gedanke tritt immer in Verbindung mit Schöpfung und Paradies.

„Uns alſo hat Deine Hand, Heiliger, nachdem ſie ihr Ebenbild ausgedacht, aus feuchtem Raſen zuſammengefügt, und hat geblaſen und in den Mund die Seele gehaucht, damit es wäre ein lebender Stoff[3]). Nun läſst er ſie im Paradieſe auf anmutigem Grün an laubigen Plätzen, wo ewiger Frühling duftet und bunte Wieſen das ſchnelle Waſſer im viergeteilten Strome benetzt. Das alles ſoll dir jetzt dienen, ſagt er, alles übergebe ich dir zu deinem Gebrauche, aber doch verbiete ich die herben Früchte von dem todbringenden Stamme zu pflücken, der mitten im Paradieſe grünt. Da verlockt der heimtückiſche Drache die nicht kluge Jungfrau, daſs ſie übelratend den Ehegatten zu eſſen zwang von dem Verbotenen, ſie, die ſelbſt auf gleiche Weiſe zu Falle kommen ſollte." Darum bittet das Lied (v. 171 ff.): Verleihe, reicher Gott, dies Deinen Dienern, die gläubig zu Dir beten, daſs ſie erquickt mit mäſsiger Speiſe die Glieder laben[4]) — daſs es ſie nicht gelüſtet, etwas Verderbenbringendes oder Verbotenes anzurühren — es mag genug ſein, daſs Gottes Geſchöpf um ſeiner Übelthat willen einmal ſterben konnte.

Wie die Sarkophagdarſtellungen, ſo ſtellen alſo auch die Hymnen Chriſtus als den Zuweiſer der Naturgaben hin, und die Übereinſtimmung beſtätigt ſich weiterhin bei dem Hinblicke auf die Schöpfung. Wie überhaupt der Hinweis

1) Cfr. *Dressel* zur Stelle.
2) Z. B. Hymn. Ambroſian. De opere diei sextae: *Daniel* I, 61.
3) Cathem. III, 96 ff.
4) Dieſe Bitte wiederholt ſich in den auf das Faſten bezüglichen Hymnen: Chriſtus iſt unſere Speiſe, er muſs unſere Speiſe des Leibes ſegnen. Auch hier erſcheint die Beziehung auf die Euchariſtie nicht gerechtfertigt.

auf die Schöpfung fehr häufig ift, fo gilt diefe insbefondere als das Werk des Sohnes. Chriftus wird geradezu als der Schöpfer Adams bezeichnet:

> Der Du im Anbeginn der Welt
> Den Menfchen Adam haft gebildet,
> Dem Du ein Antlitz, Deiner ähnlich
> Gegeben haft[1]).

Mit grofsem Nachdrucke greift Prudentius faft in allen feinen Gefängen auf die Schöpfung durch Chriftus zurück. Es ift ihm dies der Ausgangspunkt in feinem „Hymnus omnis horae“. Zu den Erweifen der Wunder Chrifti bildet feine Schöpfungthätigkeit die Bafis: in der Auswahl der gröfsten Wunder, die er in der Apotheofis giebt, ift ihm die Blindenheilung — wie auch Ephräm in den Hymnen — durch den Lehm ein Beweis für die Bildung der erften Menfchen aus Erde[2]). Die wunderbare Speifung aber konnte nur er vollziehen, der Körper und Speife und die ganze Körperwelt aus nichts gefchaffen hatte (722 ff.). Die Auferweckung des Lazarus vollends läfst den Dichter fragen:

> Wer konnte aber den faulenden Gliedern die Seele zurückgeben,
> Nur er, der die Glieder ihm gab, der der bildfamen Scholle
> Feuchte Adern durchhaucht — (736 ff.).

Und er kam in die Welt, indem er „Selbft das Gemächt anzog, das er fchuf; nicht verfchmähte zu tragen, Was er erzeugt mit der Hand, mit dem Mund einhauchend die Seele“ (776 ff., 1023 ff.).

Die Schöpfung des Menfchen, wie fie bei Prudentius immer wiederkehrt[3]), gewinnt die rechte Bedeutung für die Sepulkralkunft erft durch die Gegenüberftellung mit der Auferweckung durch Gott. Sie fcheint an unferm Sarkophage gerade fo beabfichtigt zu fein, wie auf dem füdfranzöfifchen Sarkophage (Garrucci t. 301, 1)[4]).

> „Siehe, ich bin der Herr, der erzeugen kann und wiederherftellen
> — — Der ich das Neue bilden konnte, ich werde das Vernichtete wiederherftellen[5])
> — In die alte Geftalt.“

Wie das gefchehen wird, führt Prudentius bis ins Kleinfte aus[6]), wie die Väter vor ihm und nach ihm mit befonderer Freude in diefer Schilderung fich ergehen[7]).

1) Hymn. Ambrofian. b. *Daniel* t. I, pag. 84. Oft fo: *Daniel* I, 1. 21. 26. 67. u. ö. Von Gott allgemein: I, 16. 17. 60. u. f. w. Von der Trinität nur einmal: I, 34, und hier nur in dogmatifcher Reminiscenz.

2) Apoth. 681 ff.

3) Bisweilen ift Chriftus das Attribut des Schöpfers infolge des Widerfpruchs des Dichters gegen Marcion in etwas zu ftarker Faffung zuerkannt z. B. Contra Symmachum II, 212 ff. Hamartig. 338.

4) Die beiden andern Schöpfungsbilder find auf Sarkophagfragmenten.

5) C. Symm. II, 194.

6) Contra Symm. II, 182 ff. Apoth. 1070 ff.

7) Die Hauptftellen in der Hagioglypta des Macarius pag. 120 ff. Hierzu vor allem: *Gregor von Nazianz* in dem Gedichte *Πρὸς ἑαυτόν* v. 18 ff. (Daniel III, 11 f.). *Auguftin*, Sermo CXXXVII de verbis evang. Joann. V (tom. VII, 626).

Im Anſchluſſe an die Schöpfungserzählung und den Sündenfall in ſeinem vierten Hymnus ſagt der Dichter (186 ff.): Des Mundes Werk — ſtirbt nicht, Weil es gebildet durch Gottes Hauch Fließt vom hohen Throne des Schaffenden. Vorwiegend der (X.) Hymnus ad exequias defuncti zeigt die ſepulkrale Bedeutung der Schöpfungsſcene: Dieſer Tod iſt die Wiederherſtellung des Lebens (v. 120). Gott ruft den aufgelöſten Körper zurück und bildet ihn aufs neue (v. 149 ff.) — und die Seele iſt ja vom Munde des Schöpfers geſchaffen (v. 126). Dann wird es möglich, in jenen Hain zu treten, welchen die Schlange dem Menſchen genommen hatte (163 f.).

Die Darſtellung der Schöpfung, ſowie ihre Korreſponſion mit einem Auferweckungswunder erklärt ſich durch die Worte des Dichters, welche der Ausdruck allgemein lebendiger und verſtändlicher Ideen ſind. Die Kompoſition auf unſerm Sarkophage ſcheint nicht ganz einheitlich zu ſein. Es nimmt wunder nach der häufigen Verwendung in den Zeugniſſen der Väter, daſs wir die Schöpfung des Menſchen ſelten dargeſtellt finden, nicht nur als rein hiſtoriſche Kompoſition, wie Paulinus von Nola ihre Darſtellung bezeugt, wenn er (Carm. nat. Fel. IX) die Ausſchmückung ſeiner Kirche ſchildert, für die an erſter Stelle beſtimmt iſt, „was der ehrwürdige Moſes in fünf Büchern geſchrieben hat". Trotz der groſsen ſepulkralen Bedeutung kehrt die Scene nur viermal auf Sarkophagen wieder[1]), und jedesmal iſt ſie anders aufgefaſst. Iſt bei Garrucci (tav. 396, 2) das Einhauchen der Seele das vorwiegende Moment, ſo zeigt die andere (399, 7) das künſtleriſche Bilden des Schöpfers, an das klaſſiſche Vorbild der Schöpfung des Menſchen durch Prometheus erinnernd, welches der von Millin, Voyages t. III p. 544 beſchriebene, im Atlas LXV, nr. 2 abgebildete Sarkophag vor Augen ſtellt[2]). Einfach iſt auch die dritte Form (t. 302, 1): Chriſtus vor Adam im Paradieſe. Die Darſtellung auf dem Sarkophage aus S. Paul iſt die komplizirteſte. Iſt es die Erſchaffung des Weibes aus der Rippe des ſchlafenden Adam? Springer hat darauf hingewieſen, daſs die Figur Adams durchaus nicht die Situation eines Schlafenden zeigt, vielmehr ganz dem Toten bei der Ezechielviſion ähnlich iſt. Auch die aufrecht ſtehende weibliche Figur erinnert an das Vorbild dieſer Scene, in welcher der Prophet die Totengebeine erweckt. Die Bedeutung der Schöpfung für die Auferweckung des toten Körpers mag nicht ohne Einfluſs geweſen ſein auf die komplizirte Darſtellungsweiſe: die ſepulkral-ſymboliſche Kraft hat dieſe modifizirt. Das Dargeſtellte ſollte eine Schöpfung ſein, und ſie iſt es, nur daſs man Adam zugleich als Bild des toten Körpers, Eva als Verkörperung des Auferweckten betrachtete und für dieſe Geſtalten übliche Typen verwandte. „Vom

1) Vgl. *Springer* a. a. O. Zu den von ihm erwähnten Darſtellungen iſt die auf einem Sarkophage des Muſeums zu Neapel befindliche hinzuzufügen (*Garr.* tav. 396, 2): Eine männliche Perſon drückt der noch nicht ganz fertig gebildeten Eva die Hand auf den Mund.

2) Ein Zurückgreifen, welches auch ſonſt den Chriſten nicht unbekannt war: ſo über Prometheus zu vgl. *Auguſtinus*, De Civ. Dei lib. XVIII c. 8.

Throne des schaffenden Vaters kam der schaffende Hauch", sagt Prudentius. Gott sitzt auf dem Throne, zu dem liegenden Adam gewendet. Die charakteristische Kopfbewegung der zweiten Person, welche auf das Haupt Evas die Hand legt, sie belebend und dem auf dem Throne Sitzenden darstellend, ein Gestus, der auf den Thronenden Bezug hat, scheint die neueste Deutung der Scene, als ob sie zu teilen sei, so dafs der Thronende derselbe wäre wie der Stehende, nicht annehmbar zu machen. „Weil Vater und Sohn eins sind, hat der Vater nicht ohne den Sohn geschaffen." Der Dichter giebt in der Apotheosis eine Auslegung des Schöpfungsberichtes, zusammenfassend, was seine Hymnen hierüber sagen:

> Und es entsann sich so der kundige Weise, dafs er
> Anfang der Welt nicht allein, noch ohne Christus der Vater
> Der neuen Schöpfung Gebilde geformt habe.
> „Gott hat den Menschen gemacht", so verkündet er, nach Gottes Bilde.
> Und was bedeutet das anders, als uns das eine zu künden:
> Nicht hat allein ers gethan: Ein Gott stand bei Gott im Schaffen,
> Als nach dem Bilde des Herrn der Herr den Menschen gebildet,
> Christus trägt Gottes Gestalt, wir Christi Bild und Gestaltung (302 ff.).

In dieser populär-didaktischen Exegese ist bezeichnend genug, dafs der dritten Person der Gottheit mit keinem Worte gedacht ist, so wenig wie in den Ambrosianen und sonstigen Hymnen. Sollte die Trinität auf unserm Sarkophage darzustellen in der Absicht des Künstlers gelegen haben, so wäre dem Heiligen Geiste eine hervorragendere Stellung gegeben worden. Die Praxis der Künstler, die anderwärts öfters beobachtet werden kann, läfst in der bärtigen Figur hinter dem Throne eine Füllfigur vermuten. Gerade hinter einer sitzenden Person sind derartige Füllfiguren nicht selten, und besonders kehrt hierbei derselbe Gestus wieder, dafs nämlich die Hinterfigur die Hand auf die Stuhllehne legt [1]). Auffällig ist in der Schöpfungsscene nur die Darstellungsform Christi. Man mag den wenig idealen Kopf immerhin auf Rechnung der an unserm Sarkophage schon sichtbaren roheren Technik setzen, jedenfalls ist Christus hier älter und bärtig gefafst, ganz verschieden von dem Christus in der Darstellung der Zuweisung in der Nebenscene. Das Bild des bärtigen Christus mag hier bestimmt sein durch die Zusammenstellung mit dem Vater: die betonte Wesensgleichheit mufste in der künstlerischen Sprache in der Formengleichheit ihren Ausdruck finden. Die Frage ist noch nicht entschieden, wie die altchristliche Kunst Vater und Sohn auseinändergehalten hat. Wird es immer wieder aufs schärfste betont, dafs „der Vater menschliche Gestalt nicht annahm", und „dafs seine Erscheinungsform durchweg der Sohn ist", so scheint man auch den Sohn gemeint zu haben bei Darstellung alttestamentlicher Scenen, trotzdem dafs die göttliche Person, die das Opfer Kains und Abels entgegennimmt, bärtig dargestellt ist: aber gerade hier giebt es Vari-

1) Z. B. *Garrucci* tav. 276 zweimal 317; 378.

anten. Wir begegnen auch dem jugendlichen Typus Chrifti, wie immer in der Darftellung der Zuweifung. Die beiden Typen kommen auch fonft neben einander vor. So, wie auch oft Mofes in doppelter Auffaffung, in den Gemälden der Katakomben, aber auch auf Sarkophagen (Garr. t. 312, 1; 323, 6; Le Blant t. 9). Der gewöhnliche Typus Chrifti auf den Sarkophagen ift der jugendliche mit dem bartlofen Gefichte und dem lockigen Haupte; er kehrt in der Regel wieder, wenn der auf Erden wandelnde, Wunder wirkende dargeftellt ift, bärtig erfcheint Chriftus (vgl. Le Blant t. 19) als der in überirdifcher Herrlichkeit thronende, fo auf dem Berge, von dem die vier Paradiefesflüffe ausgehen. Für die Darftellung als Schöpfer fpeziell mag eine Stelle aus einer Schrift angezogen werden, die im Abendlande lange Zeit grofses Anfehen genofs und durch öffentliches Vorlefen weithin bekannt war, dem „Hirten" des Hermas. Beide Typen des Gottesfohnes erfcheinen hier neben einander. Es heifst Similit. IX cap. 12: „Diefer Fels, fpricht er, und diefes Thor ift der Sohn Gottes. Wie, fpreche ich, Herr, der Fels ift alt und das Thor neu? Höre, fagt er, und verftehe, Unverftändiger. Der Sohn Gottes ift älter als feine gefamte Schöpfung, fo dafs er Mitberater gewefen ift für den Vater bei feiner Schöpfung. Deswegen ift er auch alt. Weshalb aber ift das Thor neu, fage ich, Herr? Weil er, fagt er, in den letzten der Tage der Vollendung offenbar geworden ift, deswegen ift das Thor neu geworden, damit die, welche gerettet werden follen, durch diefes in das Reich Gottes eingehen[1]."

Die Deutung der beiden ftehenden bärtigen Perfonen als Engel, die dem Schöpfer bei der Bildung der Menfchen beiftehen, mufs abgelehnt werden. Nahezu einftimmig finden die Väter der Kirche in den Worten: „Laffet uns Menfchen machen nach unferm Bilde" eine Beziehung auf die Mehrheit der göttlichen Perfonen, auch Auguftin, welcher (De Civ. Dei lib. XVI cap. 6) diefe Folgerung nicht ohne weiteres aus dem „faciamus" zieht. Man verwahrt fich ausdrücklich gegen die Schöpfung durch Engel. Juftinus Martyr fagt im Dialogus cum Tryphone: nicht mag ich behaupten — dafs er zu Engeln fprach, oder dafs der menfchliche Körper ein Werk der Engel fei. Und Irenäus[2]: nicht Engel machten uns, nicht bildeten fie uns. Nicht Engel konnten das Bild Gottes machen, nicht konnte es ein anderer aufser dem Worte des Herrn, nicht eine Kraft, die weit entfernt ift von dem Vater des Univerfums. Denn Gott bedurfte ihrer nicht, um das zu machen, was er bei fich vorher befchloffen hatte, als ob er nicht felber feine Hände hätte. Chryfoftomus[3]) kämpft mit fcharfen Worten dagegen und Bafilius der Grofse[4]) fchilt als eine jüdifche Lüge „den Sohn bei Seite zu fchieben und — die, welche Sklaven find, zu Herren unferer Schöpfung zu machen".

---

1) Patrum apostolicorum opera edd. Gebhardt, Harnack, Zahn t. III. pag. 220.
2) Adv. haereses lib. IV cap. 37.
3) Homil. VIII in Genes.
4) Homil. IX in Hexaëm.

Wie die allgemeine Lehre, fo zeigt auch das Bild, welches die Phantasie der erften Jahrhunderte fich von der körperlichen Geftaltung der Engel gefchaffen hat, die Unmöglichkeit der Annahme, dafs die hier dargeftellten Perfonen als Engel zu verftehen find. Sie gelten als die typifchen Repräfentanten der Unfterblichkeit, der Seligkeit, begabt mit dem Leibe ewiger Jugend, welchem des Chriften Leib einft gleich werden foll. Diefer Leib wird als ein Gebilde höchfter Schönheit gedacht, darum fagt auch Auguftin[1]: Ihr würdet erftarren, wenn ihr der Engel Schönheit fähet[2]. Man konnte fich dabei auf die Schilderungen in den apokryphifchen Evangelien berufen, welche für die Phantafie der Künftler auch in den erften fünf Jahrhunderten von bedeutendem Einfluffe gewefen find. Von der Erfcheinung des Engels bei Maria heifst es im Evangelium des Pfeudo-Matthäus (c. 9): „Es erfchien neben ihr ein Jüngling in hellem Glanze“ und „wiederum, während fie mit ihren Fingern Purpur wirkte, fchritt zu ihr ein Jüngling, deffen Schönheit nicht gefchildert werden konnte“; und auch bei andern Engelerfcheinungen ift der Gefandte ein juvenis. Desgleichen hat der Teufel, der aus einem Befeffenen vertrieben wird[3], die Geftalt eines Jünglings (in forma adolescentis fugiens abiit), was wohl wegen der Auffaffung der Dämonen als böfer Engel für einen Rückfchlufs auf Darftellung der Engel verwendet werden darf. Einmal ift die menfchliche Geftalt des Himmelsboten die eines Knaben. Wie im Evang. des Pfeudo-Matthäus c. 13 berichtet wird, erfchien auf der Reife nach Bethlehem „vor ihnen ein Knabe von auffallender Schönheit, in ein weifsglänzendes Gewand gekleidet“.

Für das vierte Jahrhundert beweifen einige Zeugniffe ferner, dafs man fich die Engel beflügelt dachte. Hieronymus äufsert fich dahin[4]: die Engel haben Flügel wegen der Schnelligkeit und weil fie überallhin eilen — und weil fie immer in den höheren Regionen fich aufhalten. Chryfoftomus führt aus[5]: „wie die Flügel immer die Erhabenheit der Natur beweifen (denn Gabriel erfcheint fliegend, damit man fehe, dafs er aus den höchften Regionen und den oberen Aufenthaltsorten zu der menfchlichen Natur gekommen ift), fo zeigen auch hierin die Flügel nichts anderes als die Erhabenheit der Natur. Und etwas fpäter, im fünften Jahrhundert, bezeugt Eucherius von Lugdunum[6], dafs die Engel mit Flügeln gebildet find und den Propheten mit Flügeln erfchienen.

Der Schöpfung und dem Sündenfalle ftellt die chriftliche Heilslehre die Erlöfung gegenüber, darum fährt Prudentius in feinem dritten Hymnus nach der Schilderung jener erften Thatfachen fort (v. 136 ff.):

1) Sermo XX de Scripturis.

2) Vgl. *Ephräm Syrus*, I. Rede über den Glauben c. 28 (b. Thalhofer I, 193); *Cyprian*, carmen de resurrectione v. 14 ff. (Hartel t. III, pag. 314).

3) Im Evangelium infantiae arabicum cap. XIV: Tifchendorf, Evangelia apocrypha pag. 178.

4) Commentar. in Jes. VI.

5) De Incompreh. Dei Nat. Orat. III.

6) Centur. Magdeburg. V cap. 4, pag. 122.

Siehe es kommt ein neuer Sprofs, der andere Menfch vom Himmel herab,
Nicht aus Lehm gefchaffen, wie der erfte, fondern Gott felbft.
— — Die vorwärts ftürzende Schlange wird durch die Füfse des Weibes zertreten.
Denn die Jungfrau, die gewürdigt war, Gott zu gebären, macht alle Gifte zu Schanden.
Die ohnmächtige Schlange, die in unaufgelöften Windungen
Im grünen Rafen, ihm gleichfarbig, daliegt, fpeit ihr Gift wirkungslos aus.

Schon diefe Ausführung zeigt einige Nüancirungen in der Gegenüberftellung der Schöpfung mit der Erlöfungsgefchichte. Die Sendung des Meffias wird als eine Art Wiederholung der Erfchaffung Adams hingeftellt (fo oft bei Prudentius), Maria wiederum wird dem erften Weibe gegenüber gefetzt. Beide Beziehungen find überaus häufig [1]. Der Tag der Schöpfung des Menfchen und der Tag der Geburt und Erfcheinung Chrifti find Parallelen. Dort der Schöpfer, hier fitzt „ein greifes Kind“ auf Mariens Knien [2]. Die Hymnen des Ambrofius wiederholen oft diefe parallelen Bezüge: „Der Herr kommt zu erlöfen, welche er gefchaffen [3]. Er nimmt menfchliche Geftalt an, er, der bildende Schöpfer, damit er die verderbte Form wiederforme“ (b. Daniel t. 1, pag. 84) und „das Paradies wieder auffchliefse“ (I, 87). Der Gedanke ift fo allgemein verftändlich, fo natürlich gegeben, dafs die Korrefponfion in der künftlerifchen Darftellung als beabfichtigt und als ganz ungefucht bezeichnet werden mufs. Prudentius hat in feinen Hymnen auf Geburt und Epiphanie diefe Ideen weiter ausgeführt. Seine Gefänge, wie die des vierten Jahrhunderts auf Epiphanie und Geburt Chrifti zeigen in ihren Schilderungen den vollen Einklang mit den künftlerifchen Darftellungen, insbefondere wenn Prudentius in dem Hymnus auf die Epiphanie mit dem Zurufe beginnt:

Ihr alle, die ihr Chriftum fucht,
Hebt eure Augen nach der Höhe
— Nach dem ewigbleibenden Sterne von Bethlehem,
Nach dem die Weifen blickten.

Dann in der Befchreibung der Gefchenke, ihrer Zahl, der fremden Herkunft der Magier u. f. w. Aber es tritt auch hier Jofephs Geftalt zurück, fo dafs wir aus den Hymnen nicht genügenden Auffchlufs über die Deutung der Perfon hinter dem Stuhle Marias auf dem Sarkophage von S. Paul erhalten. Sie kann, wenn fie überhaupt eine beftimmte ift, nur als Jofeph verftanden werden. Die Darftellung des heiligen Geiftes würde völlig unverftändlich gewefen fein. Vielleicht ift auch diefe Figur, wie die entfprechende im oberen Teile, als Füllfigur zu betrachten. Denn auch die Beziehung auf einen Propheten des alten Bundes,

1) Vgl. v. *Lehner*, Marienverehrung S. 29. 31 ff., wo die Stellen angegeben find. Hierzu noch der Gefang Eva und Maria von *Ephräm* b. Daniel t. III, pag. 165. Vgl. auch *Venantius Fortunatus*, De Nativitate Domini b. Daniel t. I, pag. 155. Namentlich häufig variirt bei griechifchen Dichtern z. B. Daniel t. III, 21. 52.

2) *Ephräm*, Hymnus auf den Chriftmonat c. 7 (b. Thalhofer II, 25).

3) Z. B. De Nativitate Domini b. Daniel t. I, 21; I, 84.

welche nicht selten ist in den Hymnen, würde deutlicher ausgesprochen sein. Die Erwähnung Josephs geschieht nicht häufig. Hieronymus läfst im Epitaphium Paulae den „rüstigen Nährvater" bei der Anbetung der Magier hinter dem Throne stehen, und Ephräm „In nativitate"[1]) erzählt von dem „Kindlein, welches Adams und Mutter Eva's Jugendkraft erneut, dem die Hirten Preis bringen, während sie Maria Milch, Joseph das Fleisch der Lämmer darreichen".

An die Gegenüberstellung der Anbetung der Weisen und des Moses erinnert die Korrespondion, in welche Prudentius in seinem (XII.) Hymnus auf die Epiphanie Moses' Leben und Thaten mit der Erscheinung des Messias setzt. Die Hymnen des vierten Jahrhunderts von Dichtern wie Ambrosius bringen die Verbindung der Epiphanie Christi mit dem Alten Testamente in allgemeiner Fassung, wenn sie von den uralten Sehern sprechen, die auf Christus hinweisen. Schon in seinem fünften Cathemerinonhymnus hebt Prudentius die mannigfache Bedeutung Moses' als des Retters aus Ägypten, als Retters in der Wüste durch das Wasserwunder, als des Vertreters des in ihm redenden und handelnden Christus hervor. Die Verbindung seiner Persönlichkeit mit Christus ist noch enger in dem Epiphanienliede, in welchem vom Dichter die Thaten des alten Führers der Israeliten, weniger die Geschichte Josua's, der Epiphanie gegenübergestellt werden: die Weisen sollen erkennen, dafs die Thaten der alten Führer Christi Bild vorbedeuten (v. 183 f.). Moses „deutet Christi Bild an, er, der Befreier des Volkes. Unter dem Vorbilde eines solchen grofsen Mannes, ist's nicht erlaubt, Christum zu erkennen?" Die relativ häufige Verbindung der Scene der Epiphanie mit Moses auf den Sarkophagen, teils dem Vollzieher des Wasserwunders, teils dem Gesetzesempfänger, findet ihre weitere Bestätigung in der häufigen Betonung der Bedeutung des Moses bei den Vätern des vierten Jahrhunderts. Um so seltener ist die Erwähnung der Ergreifung des Moses durch das dürstende Volk. Nur allgemein, als die Veranlassung einer Rettung aus Not läfst sie sich erklären, und es läfst sich vielleicht heranziehen, was Ephräm sagt im zehnten seiner Gesänge: — die Hebräer standen wider ihn auf[2]). In vereinzelten Fällen mag immerhin Petrus gemeint sein: aufser den zwei bekannten Goldgläsern mit dem Quellwunder stellen einige Sarkophagreliefs Petrus bei der Verleugnung genau so dar, auch mit der Virga ausgestattet, wie in den unmittelbar an die Verleugnung anschliefsenden Darstellungen der Ergreifung und des Quellwunders sonst den grofsen Gesetzgeber der Israeliten. Jedenfalls ist in der weit überwiegenden Mehrzahl der Bezug auf Moses, wie auch in den litterarischen Quellen, unverkennbar.

Die gegebene Nebeneinanderstellung der bildlichen Darstellungen eines der bedeutendsten Sarkophage mit den Schilderungen in einem der wichtigsten und verbreitetsten Werke altchristlicher Poesie mag den Beweis geben von der engen

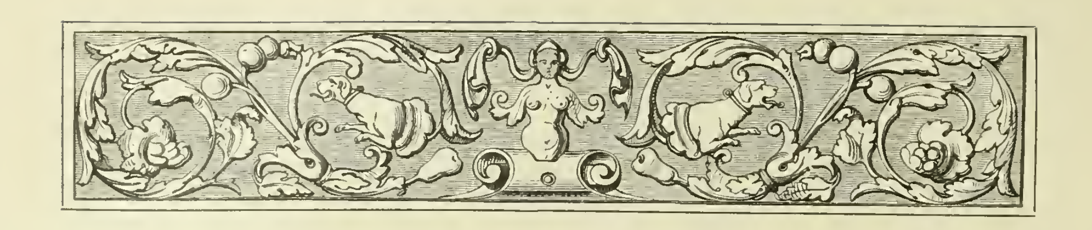
1) *Daniel* t. I, 147.
2) Bd. II, S. 213 bei Thalhofer.

Wechfelbeziehung zwifchen dichtender und bildender Kunft im chriftlichen Altertume. Die Hymnen, foweit fie in das Herz und den Mund des Volkes übergingen, haben den Stoffkreis der bildenden Kunft in deren Anfang beeinflufst, und fie können uns, foweit fie fpäter entftanden find, einen Begriff von dem Mafse des allgemein verftändlichen und damit eine Erklärung für die Werke der Kunft geben. In befchränkterer Weife find hierfür auch die Dichtungen heranzuziehen, welche nicht eine fo tiefe Bedeutung und weite Verbreitung erlangt haben. Die Hymnen weifen fchon auf einzelne typologifche Beziehungen als allgemein verftändlich hin, fie beweifen, wie einzelne Thatfachen der heiligen Gefchichte frühe kombinirt oder überhaupt häufiger verwendet werden, und wie beftimmte in parallelen Bezug zu einander treten, und fie zeigen, wie manchen Scenen ein über die einfach gefchichtliche und über die direkt fepulkrale Bedeutung hinausgehender Wert beigemeffen werden mufs. Auch fie legen Zeugnis ab von der fundamentalen Bedeutung des Auferftehungsglaubens und fie beftätigen damit, dafs die Grundlage für die altchriftliche Kunft das Hoffen auf Rettung, auf ein neues Leben ift.

„Lobet euren Fürften", fo fchliefst Prudentius feinen Hymnus auf die Epiphanie und damit fein Liederbuch Cathemerinon:

> Ihr alle, Glückfelige und Verlorene,
> Lebende, Schwache und Tote:
> Nun ift niemand mehr dem Tode verfallen.





Leonardo da Bissucio.

Von **Heinrich Brockhaus.**



as Andenken an Leonardo da Biſſucio, einen der wenigen lombardiſchen Maler, welche uns aus der Zeit der beginnenden Früh-Renaiſſance bekannt ſind, war völlig verlöſcht und wurde erſt vor einigen Jahrzehnten wieder wachgerufen, als ſich auf Neapolitaner Fresken ſeine Namensangabe fand. Seitdem ſteht feſt, daſs der anſehnliche Freskencyklus, wie Neapel deren nur wenige beſitzt, welcher die Kapelle hinter dem Chor der Kirche S. Giovanni a Carbonara ſchmückt, ſein Werk iſt und nicht, wie bis dahin angenommen war, von zwei älteren Malern, Gennaro di Cola und Maeſtro Stefanone, herrührt[1]. Ein zweites bedeutſames Werk von ihm, ein prächtiger Miniaturkodex, kam vor etwa fündundzwanzig Jahren in die Bibliothek des Mailänders Cav. Carlo Morbio, und mit ihr kürzlich nach Deutſchland[2]. Beiden Arbeiten iſt der Charakter eines unermüdlich ſtrebſamen Künſtlers aufgeprägt, ſie gewähren daher einen intereſſanten Einblick in das Erſtehen der italieniſchen Renaiſſance-Kunſt.

Neapel, wohin das erſtgenannte Werk uns führt, bot der neuerſtehenden Kunſt wie der geſamten Kultur den allerungünſtigſten Boden dar. Zwiſchen den Kämpfen, welche auch dem übrigen Italien nicht erſpart blieben, fehlten hier Zeiten der Ruhe und Sicherheit. Miſstrauen und Unbehagen übertrugen ſich unter häufigen Thronwechſeln und ſteten Gewaltſamkeiten von der Regierung auf das ganze Land. So konnte ſich bei den Groſsen und den Bürgern kein Gefallen am Schönen herausbilden, keine einheimiſche Kunſt zur Entfaltung kommen. Nur in den oſtenſiv von Tugendſtatuen getragenen Grabmälern herrſchte hier eine beſtändige Kunſt-Tradition, ſonſt nirgends. Die feinere Kunſt lag darnieder und war, wenn das Verlangen nach ihr ſich einmal regte, auf auswärtige, vorwiegend norditalieniſche Kräfte angewieſen.

---

1) *Paſsavant* iſt vor den Fresken in S. Giovanni a Carbonara zuerſt auf die entſcheidende Inſchrift, welche wir ſpäter mitteilen werden, aufmerkſam geworden, wie er in ſeinen „Beiträgen zur Geſchichte der alten Malerſchulen in der Lombardei" (Schorns „Kunſtblatt" 1838, S. 262 f.) ſagt; kurz darauf auch *Catalani* („Discorſo ſu' monumenti patrii", 1842, S. 9).

2) Augenblicklich im Beſitze einer Münchener Geſellſchaft.

Ein Denkmal der Zeit, in welcher der Aragonier König Alfons den Anjous das Königreich Neapel als Sieger entrifs, ift jene Grabkapelle Sergianni Caraccioli's, des mächtigen Grofs-Senefchalls der Königin Johanna II. aus dem Haufe Anjou, bei S. Giovanni a Carbonara. Die Vortrefflichkeit feines Urteils, gehoben durch aufserordentliches Gefchick in der Behandlung aller Kriegs- und Friedensangelegenheiten fowie durch imponirende Schönheit der Erfcheinung, verfchaffte Sergianni Gunft und Vertrauen der Königin. Von ihr wurde er mit Landesteilen belehnt, aus bürgerlicher Stellung emporgehoben. Statt ihrer erteilte er in ihrem Namen Ehren und Gnaden, regierte nach eigenem Ermeffen und hielt das Regiment der Königin in allen Gefahren aufrecht. „Nichts als der Name fehlte ihm zum Könige", fo berichten die Gefchichtsfchreiber, und die eigene Grabfchrift beftätigt es. Er felbft foll gelegentlich geäufsert haben: „wird mir auch manchmal vorhergefagt, ich folle einmal König werden, fo mahnt mich doch die Natur der Dinge, Mafs zu halten und eine folche Erhebung nicht zu wünfchen." Sechzehn Jahre lang, faft die ganze Regierungszeit Johanna's II., war er Grofs-Senefchall des Königreichs. Auf der Höhe feiner Macht fiel er fchliefslich einer Verfchwörung zum Opfer, in welche die Königin eingeftandenermafsen eingeweiht war. Mit ihrer Zuftimmung, oder ohne dafs fie es direkt gebilligt hatte, wurde er im Königsfchloffe, dem Caftel Capuano, nachts ermordet, mitten in den Feftlichkeiten, welche fie zur Vermählung feines Sohnes acht Tage lang im Schloffe feiern liefs, am 25. Auguft 1432[1].

Noch die Grabkapelle legt Zeugnis ab von der Ausnahmsftellung, welche der Grofs-Senefchall bei Lebzeiten einnahm. Sie ift nicht in der Kirche felbft neben anderen ihresgleichen angebracht, fondern bildet einen felbftändigen Anbau in der Verlängerung des Chors. Der Eingang führt unter dem Koloffal-Grabmale des Königs Ladislaus, des Vorgängers der Königin Johanna, das den Chor abfchliefst, wie unter einem Triumphbogen hindurch. Dem Eintretenden gegenüber fteht an der Wand der runden Kapelle das fteinerne Grabmal des Caraccioli. Das Deckengewölbe ift in acht vom Scheitelpunkte ausgehende Felder geteilt, welche flammende Sonnen, das am Grabmal wiederkehrende Wappenzeichen des Verftorbenen, teils mit Kreuz und aufrechtem Löwen, auf blauem Grunde enthalten[2]. In zwei breiten runden Streifen füllen Fresken die Wand.

---

1) Obige Charakteriftik beruht grofsenteils auf *Bartholomae Facii* „De viris illustribus liber" (1745), S. 53. Die Chroniken jener Zeit berichten ausführlich über die Ermordung, aufser den Neapolitanern auch: *Divi Antonini Archiepiscopi Florentini* „Chronica" (Lugduni 1586), pars III, tit. XXII, cap. 7, § 7. Vgl. namentlich „Giornali Napoletani (1266—1478)" in *Muratori's* „Rerum Italicarum Scriptores", Bd. XXI, und „Sergiani Caraccioli Vita, auctore Tristano Caracciolo" welche jedoch ihrem angeblichen Verfaffer (etwa 1439—1517 lebend) nur gewidmet ift, gleichfalls bei *Muratori,* Bd. XXII, col. 19 f., wo zum Schlufs, col. 37, obige Aufserung Sergianni's erzählt wird.

2) Die Familie Caraccioli zerfiel in die beiden Hauptlinien Caraccioli-Rosso und Caraccioli del Leone (oder Pisquitii). Zu letzterer gehörte Sergianni, daher führte er den Löwen im Wappen. Er wählte fich ferner die Sonne zum Wappenzeichen, nach welchem eine

In der Eingangshälfte der Kapelle behandeln ſie das Leben der Jungfrau Maria, gegenüber, wo das Grabmal in der Mitte ſteht, ſtellen ſie heilige Männer dar. Ein dritter ganz ſchmaler Streifen, der Scenen aus dem Leben heiliger Mönche erzählt, wurde ſchlieſslich zum Abſchluſſe des Ganzen nach unten zu angefügt.

Stattlich genug iſt Sergianni's Grabmal geſtaltet. Gewappnete mit Löwe, Schlange und Turm, den Symbolen männlicher Tugend, ſtehen vor frei ſtützenden Pfeilern. Darauf erhebt ſich der Sarkophag. Engel ſchmücken ſeine Vorderſeite, ſie umkränzen mit Lorbeer das Wappenzeichen des Toten, den von der Sonne umſtrahlten aufrechten Löwen; andere ſtehen geharniſcht zur Seite oder ſind im ſiegreichen Kampfe mit Drachen begriffen. Hoch oben auf dem mit Spitztürmchen bekrönten Sarkophage ſteht zwiſchen ſeinen Wappentieren in vollem Waffenſchmucke der Beſtattete ſelber. Die Inſchrift zu ſeinen Füſsen, in antiken Buchſtaben geſchrieben, iſt von Lorenzo Valla verfaſst[1]) und läſst den Verſtorbenen in hohem Selbſtbewuſstſein die Worte ſprechen:

Nil mihi ni titulus summo de culmine derat.
Regina morbis invalida et senio
Fecunda populos proceresque in pace tuebar
Pro dominae imperio nullius arma timens.
Sed me idem livor qui te fortissime Cesar
Sopitum extinxit nocte juvante dolos.
Non me sed totum laceras manus impia regnum
Parthenopeque suum perdidit alma decus.

Eine tiefer unten in die Wand eingelaſſene Tafel beſagt:

Syrianni Carazolo Avellini Comiti Venusii duci ac regni magno senescallo et moderatori Trajanus filius Melphiae dux parenti de se deque patria optime merito erigendum curavit MCCCCXXXIII.

Der Farbenſchmuck des Grabmals, von dem der Marmor deutliche Spuren aufweiſt, iſt, wie die Bezeichnung der Fresken beweiſt[2]), eine Zuthat des Leonardo da Biſſucio. Die Unterſeite des Sarkophags zeigt die bemalten Wappen des Verſtorbenen, einen Löwen im goldenen Schilde, neben dem Wappenhelm die Anfangsbuchſtaben ſeines Namens SY. Der darunter freigebliebene Teil der Kapellenwand iſt mit flammenden Sonnen auf rotem Grunde bedeckt. Die Kapitäle der Pfeiler und die Haare der Figuren waren vergoldet.

Zu den Seiten des Grabmals ſetzt die cylindriſche Fläche der Kapellenwand an. Den Freskoſchmuck bilden in der zunächſtliegenden Hälfte Einzelgeſtalten von Heiligen, Apoſteln, Kirchenvätern und des Täufers. Sie ſtehen in gemalten ſcheinbaren Niſchen, die teils geradlinig, teils halbrund, in letzterem Falle muſchelförmig oder mit ſternenbeſäter Halbkuppel abſchlieſsen. In der Mitte der Wand

jüngere, von ſeinem Bruder abſtammende Linie ſich ſpäter Caraccioli del Sole nannte. Vgl. *Imhof*, „Corpus historiae genealogicae Italiae et Hispaniae" (1702).

1) „Sergiani Caraccioli Vita" bei *Muratori*, Bd. XXII, col. 36.

2) Vgl. S. 47.

wird der für die Heiligen beſtimmte Raum durch das Grabmal beſchränkt. Die beiden kleineren, eingeengten Felder über demſelben enthalten keine Heiligen, ſondern Porträtgeſtalten, offenbar Verwandte des Groſs-Seneſchalls, neben deſſen Grabmalsſtatue ſie hier zu ſtehen kommen. Die eine dieſer Geſtalten kehrt in anderen Fresken an der gegenüberliegenden Wand wieder, die Geſichtszüge der anderen ſind nicht mehr zu erkennen.

Eine dankbarere Aufgabe erwuchs dem Künſtler in der Schilderung des Marienlebens auf der gegenüberliegenden Hälfte der Kapellenwand. Hier hat Biſſucio links von der Thüre [1]) in zwei über einander befindlichen Feldern die Geburt der Maria und die Verkündigung gemalt. Dieſen Bildern entſprechen rechts Tempelgang und Tod. Dazwiſchen bot ein hohes Doppelfeld über der Thür den Raum für eine Darſtellung der Krönung Mariä dar, welche dem Grabmal gegenüber die Hauptſtelle einnimmt [2]).

Schmuckvolle Behandlung zeichnet die beiden erſtgenannten Fresken vor den übrigen aus. Sowohl die Geburt wie die Verkündigung erfolgen in palaſtartigen Hallen, die der Armut der begnadeten Familie keineswegs entſprechen. Auf kunſtreiche Darſtellung, nicht auf hiſtoriſche Treue war der Sinn des Malers gerichtet.

Während im Bilde der Geburt die Mutter, deren abgehärmtes Geſicht von den überſtandenen Leiden zeugt, von zwei Frauen etwas Speiſe und Trank erhält, ſind andere vor ihrem Bette beſchäftigt, für die Kleine das Bad zu bereiten und Tücher am Kamine zu wärmen. Eine junge Frau mit feinen Zügen, auffallend groſser Haartour und pelzbeſetztem grünen Mantel beugt ſich zu dem Kinde hinab, das in den Armen einer Wärterin ruht; neben ihr verzehrt ein Knabe ein Stück Gebäck mit augenſcheinlichem Vergnügen. Über und neben dieſer Scene, welche die Mitte bildet, ergeht ſich der Maler in der Porträt- und Tiermalerei. Links empfängt der heilige Joachim am Fuſse einer prächtigen Freitreppe drei vornehme Herren, deren kurzes glockenartiges Gewand mit Pelz- oder Federbeſatz die damalige Modetracht bildete [3]). Sie haben teils ſehr hohe, teils ſehr breitkrämpige Hüte und am Gürtel einen Dolch; der Falke, den einer der Herren hält, zeigt deſſen ritterliches Treiben an. In dieſen Männern, deren einen wir ſchon über dem Grabmal abgebildet ſahen, ſowie in der jungen ſich vorbeugenden Frau der Hauptſcene haben wir gewiſs Familienglieder der Caraccioli, den einzigen Sohn des Verſtorbenen, Trajanus, auch Trojanus genannt, der dem Vater das Prachtgrab weihte, und ſeine nächſten Angehörigen zu erblicken. Der Vater der Kleinen, durch Alter, Einfachheit und Heiligenſchein gekennzeichnet, faltet die Hände und ſieht nach dem Mittelraum hin-

1) Vom Beſchauer aus gerechnet.
2) Einige dieſer Fresken hat *Giorgio Sommer* in Neapel photographiert.
3) Dies ergiebt ſich auch aus *Piſanello's* Berliner Bilde und ſeinen Zeichnungen.

über, in welchen er die hohen Gäfte führen wird. Wenn auch der Maler die Schwierigkeiten bei der Wiedergabe auffälliger Bewegungen nicht leicht überwindet, fo verdient er dennoch in allem volles Lob: die Anordnung der Figuren ift klar und gefchickt, die Ausführung bis ins einzelne forgfam und beftimmt, der Ausdruck der Porträts feffelnd. Aufserdem fällt auf, mit welcher Vorliebe er die Tierwelt in den Rahmen feiner Darftellung gezogen hat. Hunde folgen den Herren nach, Fafanen werden herbeigebracht, eine Katze harrt des Biffens, der ihr beim Ausnehmen des Geflügels zu teil werden foll, und auf dem Dache erblickt man einen flinken Marder, der mit feiner Beute, einem Vogel, das Weite fucht.

Der Palaftbau, welcher das hierüber angebrachte Bild der Verkündigung grofsenteils einnimmt, zeigt auf achteckigen Pfeilern flache Rundbogen, wie fie in der fpätgotifchen Architektur Italiens häufig angebracht wurden. Die Jungfrau wendet den Blick vom Buche zum himmlifchen Boten empor, der aus der Höhe herabgefchwebt ift, wo Gottvater und die Taube des heiligen Geiftes von Engelsköpfen umgeben find.

Weit einfacher find die beiden Fresken zur Rechten der Thür gehalten, nur mit einer einzigen Ausnahme an einer Stelle, deren Ausfüllung die Phantafie der Künftler häufig angeftrengt hat, beim Tempelgang Mariä neben den Stufen des Tempels. Hier fieht man einen Knaben, der auf einem Steckenpferde reitet, und einen andern, der den Gefpielen mit grünem Zweige peitfcht. Währenddeffen fchreitet das heilige Mädchen die wenigen Stufen hinauf zur dreifchiffigen Kirche, in welcher der Hohepriefter mit Männern feiner Begleitung zu ihrem Empfange bereit fteht. Vater und Mutter blicken ihr nach.

Im darüber befindlichen Bilde erblicken wir Apoftel und Frauen zu beiden Seiten der Bahre, auf welcher die tote Maria liegt. Vorn kauert ein fchwarzbärtiger Mann mit weifsem Kopftuch, ein Jude, dem ein Engel die Hände abgefchlagen hat, eine ungewöhnliche Erfcheinung[1]. Nach herkömmlicher Auffaffung fteht Chriftus hinter feiner Mutter, ihre Seele im Arme haltend. Mufizirende Engel füllen den Himmelsraum, und an den oberen Ecken des Bildes erfcheint je ein Heiliger.

Aus Engelchören ift auch die grofse Mandorla zufammengefetzt, welche die Mitte des hohen Mittelbildes, die Krönung der Jungfrau im Himmel, umrahmt. Sie find die Repräfentanten der acht Chöre, welche die chriftliche Tradition, aufser dem neunten der Thronen, bei den Engeln unterfcheidet. Gottvater, vor deffen Bruft die Taube fchwebt, legt der Jungfrau und dem krönenden Chriftus neben ihr die Hände auf die Schultern. Die Engelchöre find in regelmäfsigen, eng zufammengehaltenen Reihen über einander angeordnet, abwechfelnd in Weifs, Grün, Blau und Gold gekleidet; fie halten Lilien, Schwerter, verehren die gött-

1) Vgl. „Handbuch der Malerei vom Berge Athos", Ausgabe von *Schäfer* (Trier 1855), S. 278.

lichen Perſonen und muſiziren. In den Ecken ſind Patriarchen und Propheten, ſelige Frauen und Männer dargeſtellt, unter letzteren mehrere Porträtgeſtalten, wie wir ſie bereits in dem Bilde der Geburt geſehen haben.

Mit letztgenanntem Bilde, der Geburt Mariä, ſchloſs die Thätigkeit des Leonardo da Biſſucio in dieſer Kapelle ab. Unter ihm befindet ſich die Bezeichnung:

Leonardus de Bissucio de Mediolano hanc capellam et hoc sepulcrum pinxit.

Darunter zieht ſich noch ein ſchmaler Freskenſtreifen von der einen Seite des Grabmals zur anderen, nur unterbrochen durch die Thür und links von ihr durch die Halbfigur eines nackten Mannes mit gekreuzten Armen. Dieſe Geſtalt, in Chiaroſcuro ausgeführt, ſoll Sergianni ſein, in dem Zuſtande, in welchem er dem Leben entriſſen wurde, ohne Waffen und Kleidung. Er verlangte erſt nach den Kleidern, als die Mörder in der vierten Stunde der Nacht an ſeine Thür klopften.

Auszuſchlieſsen iſt von dem Werke des Biſſucio wahrſcheinlich dieſe Halbfigur und jedenfalls der ſchmale Freskenſtreifen, der das beſchauliche Treiben frommer Mönche erzählt[1]). Der bisher unbekannte Maler desſelben nennt ſich an dem Brunnen des einen Bildes:



Er war alſo aus Benevent und hieſs, ſo viel ſich ſehen läſst, Piermectus[2]). Näheres über ihn konnten wir nicht ermitteln. Der Stil dieſer Bilder weicht von dem

1) Der Inhalt dieſer Fresken iſt folgender: 1. Ein Mönch ſitzt auf einem Baum und erhält, während ihm der Teufel unten auflauert, von einem Engel Speiſe; derſelbe Mönch, oder ein zweiter, lehrt Tiere. — 2. Ein Mönch ſchöpft Waſſer, ein zweiter wird in einer Sänfte zu ihm getragen, ein dritter folgt dieſem nach, am Seil einen Löwen führend, der Holz auf dem Rücken trägt. — 3. An einem Brunnen (an welchem die Künſtlerbezeichnung) ſind zwei Mönche, deren einer ſich mit Korbflechten beſchäftigt; ein dritter betet, von dem Teufel verfolgt. — 4. Lehren werden erteilt, und ein Gebäude wird aufgerichtet. — 5. Unter dem Thor eines Kaſtells werden heilige Mönche bei Muſik von einem Engel empfangen. — 6. Einem Mönche erſcheint der Teufel, ein anderer ſchabt etwas aus einer Pfanne; ein dritter läuft davon, entſetzt darüber, daſs Löwen ſeinem verſtorbenen Genoſſen ein Grab ſcharren.

2) Das letzte Wort der Bezeichnung, „pinxit“, iſt kaum erkennbar, weil beim Reſtauriren von einer Farbenſchicht überdeckt.

der übrigen Fresken nur fo weit ab wie der des Gehilfen von dem des Meifters, ift ihm durchaus ähnlich, unterfcheidet fich nur durch geringere Sicherheit und weniger feine Empfindung.

Wer Leonardo da Biffucio den fpäten Giottiften, nicht den Renaiffance-Künftlern im engeren Sinne beizählen wollte, müfste ein Gleiches auch mit Gentile da Fabriano thun. Beide zeigen diefelbe Vermifchung altertümlicher Weife und charaktervoller Neuerungen. Die frühefte Verwendung fchmuckvoller Architekturen in der Weife, wie wir fie in den Fresken der Geburt und Verkündigung wahrnehmen, findet fich zwar fchon am Schluffe des 14. Jahrhunderts in oberitalienifchen Malereien, und wir vermiffen auch noch bei Biffucio die antikifirenden Renaiffance-Formen der Gebäude. Auch in der Gewandung tritt in allen Bildern, mit Ausnahme der zuletzt gemalten, der Krönung, Verkündigung und Geburt, noch ein althergebrachtes Prinzip zu Tage, das jedoch in jener Zeit auch bei anerkannten Vertretern der Renaiffance weitverbreitete Geltung befafs, die ornamental fchöne wellenförmige Führung des Gewandfaumes und Umriffes. Ein weicher Ton liegt über den Malereien. Schon der Mufchelabfchlufs einiger für die Heiligen beftimmten Nifchen läfst die beginnende Renaiffance ahnen. Dafs aber Ziele und Mittel andere werden, als fie bei fpätgiottesken Künftlern find, dafs mithin der Schritt in eine neue Zeit foeben gethan wird, beweift die Einführung lebensvollfter Züge in Gefamtkompofition und Einzelgeftalt, die fich in jenen letzten Bildern kund giebt, in den übrigen dagegen noch nicht zu beobachten ift. Im Einfügen genrehafter Tierfcenen lag für Leonardo da Biffucio derfelbe Reiz wie für Gentile da Fabriano, Pifanello und Stefano da Zevio, feine Zeitgenoffen, und er fand auch fchon am Porträtiren befonders Gefallen.

Die Kapelle, deren Ausmalung den Künftler befchäftigte, hatte noch Sergianni bei Lebzeiten errichten laffen, wie überliefert wird im Jahre 1427 [1]). Nach deffen Tode, infchriftlich 1433, trug fein Sohn für die Errichtung eines Grabmals Sorge [2]). Aber es erheben fich Bedenken dagegen, diefe Infchrift, welche mit den Worten „erigendum curavit MCCCCXXXIII“ fchliefst, auf das jetzt vorhandene Grabmal in feiner Vollendung zu beziehen. Sie befindet fich nicht am Denkmal felbft, wie das gleichfalls fchon mitgeteilte Epigramm, das den Ermordeten verherrlicht, fondern an der Wand hinter dem unteren Teile des Denkmals auf einer befonderen kleinen Tafel. Und hat jenes Epigramm wirklich, der Überlieferung gemäfs, Lorenzo Valla zum Verfaffer [3]), fo weift es auf 1442 als früheft mögliches Jahr der Entftehung hin; denn war auch Lorenzo

1) „Sergiani Caraccioli Vita“ (*Muratori*, Bd. XXII, col. 35 D) fagt: „inque nobili illo Sacello, quod sibi vivens construxerat, conditus est.“ Das Jahr findet fich ohne Beibringung dokumentarifchen Beweifes angegeben bei *Sigismondo*, „Descrizione della città di Napoli“ (1788), Bd. I, S. 100: „E questa Cappella dedicata alla Natività della B. Vergine, fondata da Sergianni nel 1427, e nel 1693 rifatta da Gaetano e Trojano Caracciolo del Sole.“

2) Nach den Worten der Tafel-Infchrift, die wir auf S. 44 wiedergegeben haben.

3) Vgl. S. 44.


PROSPINA
RA PTA


MI DA .
TROYA
GEDE ON


ORFEVS
HER CVLES
FVRES
TESEVS



Valla ſchon einige Jahre früher aus Oberitalien in die Nähe von Neapel, in das Heerlager des Königs Alfons bei Gaeta, gekommen [1]), ſo war doch in Zeiten ſolcher Kriegsſtürme, wie ſie Stadt und Land von 1435 bis 1442, bis zum endlichen Einzuge König Alfons', erfüllten und aus einem Diarium jener Zeit beurteilt werden können, an die Ausführung von Kunſtwerken nicht zu denken. Dann könnten aber auch die Fresken nicht in den beiden vorhergehenden Jahren, 1433 und 1434, ſondern früheſtens 1442 gemalt ſein: ihre eine Hälfte hing in der ganzen Dispoſition der Bilder von dem Umfange des Grabmals ab, und in der anderen Hälfte bezieht ſich die Malerbezeichnung auf das maleriſch geſchmückte, alſo fertiggeſtellte Grabmal [2]). Unter dieſen Umſtänden iſt die Vermutung etwas gewagt, daſs jener groſse Teil der Fresken, welcher das altertümliche Ausſehen bewahrt, zwiſchen 1432 und 1435, und nur die drei letzten Bilder, welche ſich, wie angegeben, weſentlich davon unterſcheiden, nach 1442 entſtanden ſein mögen. Denn es wäre dann vorauszuſetzen, daſs der Umfang des Grabmals von Anfang an beſtimmt geweſen ſei, was zwar leicht möglich, aber nicht zu erweiſen iſt. Wird die Datirung nicht durch Inſchriften und Urkunden gegeben, ſo gelingt es nur ſelten, ſie mit Beſtimmtheit durch Kombinationen zu gewinnen.

Bei einem Werke von früherer Entſtehung finden wir den Maler gleichfalls in Neapel, ſogar in derſelben Kirche, thätig. Hier verſah er im Chor das Koloſſal-Grabmal des „Divus Ladislaus", wie der König daſelbſt unter ſeiner Reiterſtatue genannt wird, mit maleriſchem Schmucke. Auf der einen Seite des Grabmals ſtellte er Johannes den Täufer dar, welchem die Kirche geweiht iſt, auf der andern den heiligen Auguſtinus, zu deſſen Orden die Eremitaner, welche die Kirche in Beſitz hatten, gehören, und ſchrieb unter letztern die Bezeichnung:

Leonardus de Bissucio de Mediolano ornavit.

Auch hier fehlt das Datum, dieſe Malereien ſind daher ſo wenig wie die Fresken der Kapelle Caraccioli genau zu datiren. Ob die Zeit der Vollendung dieſes Grabdenkmals dem Todesjahr deſſen, dem es errichtet wurde (König Ladislaus ſtarb 1414), oder dem Todesjahr der Königin Johanna, die es errichtete (ſie ſtarb 1435), näher ſteht, wird ſich ſchwer entſcheiden laſſen. Eine Chronik ſagt uns nur, daſs die Königin ihren königlichen Bruder und Vorgänger in der Regierung „bei Nacht, ohne jeglichen Prunk, in S. Giovanni a Carbonara begraben lieſs wie

1) Lorenzo Valla war zu Anfang der dreiſsiger Jahre in Oberitalien, kam mit König Alfons vielleicht während deſſen Mailänder Gefangenſchaft (1435) zuſammen und befand ſich bei dem Einzuge des Königs in Neapel (1442) in deſſen Gefolge. Vgl. *G. Voigt,* „Die Wiederbelebung des klaſſiſchen Altertums" (2. Aufl., 1880), Bd. I, S. 464.

2) Vgl. die Bezeichnung der Fresken auf S. 47. Die Angabe *Morbio's* „Francia ed Italia" (Milano, 1873), S. 206, daſs vor dem Namen die Zahl 1427 — wie wir ſahen das Jahr der Kapellengründung — ſtehe, muſs auf einem Verſehen beruhen, denn dieſe Zahl iſt daſelbſt nicht vorhanden, und die gut erhaltene Bezeichnung bezieht ſich ausdrücklich auf das mit 1433 bezeichnete Grabmal. *Morbio* hat die Bezeichnung übrigens nicht ſelbſt geſehen, ſondern ſich auf eine Kopie verlaſſen, welche ihm aus zweiter Hand zukam.

einen Tataren"[1]). Danach werden wohl Jahre vergangen fein, bis fie die Pflicht der Pietät gegen ihren Bruder nachträglich in fo pomphafter Weife erfüllte.

Dem Künftler folgen wir noch etwa fünfundzwanzig Jahre über den Tod Sergianni Caraccioli's und Johanna's II. hinaus, wo wir ihn, 1458, als Hofmaler im Dienfte des Königs Alfons, alfo ftets in Neapel, wiederfinden. Er bemalte in der königlichen Refidenz, dem Caftel Nuovo, die Leinwanddecken eines Turmgemachs und eines Garten-Pavillons, wobei auch Gold zur Verwendung kam, und erhielt für diefe beiden Arbeiten zufammen die anfehnliche Summe von mehr als 150 Dukaten[2]).

Die Malereien in S. Giovanni a Carbonara fprechen dafür, dafs Leonardo da Biffucio fchon unter der Regierung Johanna's II. und in der erften Zeit des Königs Alfons in Neapel gewefen ift, und feine Arbeiten im Caftel Nuovo, von denen aufser dem Zahlungsnachweis nichts mehr vorhanden ift[3]), beweifen, dafs er noch im letzten Jahre desfelben Königs dafelbft angeftellt war. Weder in Norditalien, feiner Heimat, noch am römifchen Hofe hat fich bisher eine Spur feiner Thätigkeit nachweifen laffen, fo dafs vorausfichtlich Neapel als fein eigentlicher Aufenthaltsort zu betrachten fein wird.

Hiernach wird es auch nicht überrafchen, wenn man die Entftehung feines zweiten Hauptwerkes, des Miniaturkodex aus der Bibliothek Morbio, gleichfalls nach Neapel zu verlegen hat. Nachrichten über den früheren Verbleib diefes Kodex fehlen zwar vollftändig, wir fchliefsen aber auf feine Neapolitaner Herkunft aus der Wahl der wenigen Perfonen, welche feit Karl dem Grofsen der Darftellung gewürdigt werden. Unter ihnen befinden fich Kaifer Friedrich I. und, als einziger Italiener aufser den Päpften Nicolaus III. und Bonifacius VIII., König Karl von Sicilien, welche als Stammväter der Aragonefen und Anjou's, der beiden Königshäufer, welchen König Alfons und feine Vorgänger angehörten, für Neapel und Sicilien ganz befondere Bedeutung hatten. Der Maler nimmt fie beide in fein Werk auf, das einen Abrifs der gefamten Weltgefchichte in Bildern hervorragender Perfönlichkeiten bietet, übergeht dagegen die Stifter anderer Fürftengefchlechter ebenfo wie die fpäteren Päpfte.

1) „Giornali Napolitani (1266—1478)" bei *Muratori*, Bd. XXI, col. 1076 B. Sie wurde fpäter gleichfalls „poco onorevolmente" begraben: col. 1098 E.

2) *Camillo Miniero Riccio* berichtet dies nach archivalifchen Forfchungen in feiner kleinen Schrift „Gli artisti ed artefici, che lavorarono in Castel Nuovo" (Napoli, 1876), S. 6: „Nel 31 di gennaio del 1458 re Alfonso I di Aragona fece pagare ducati cento a Maestro Leonardo Bisuzzo pittore della sua real casa *en acorriment dels treballs que sustenir en pintar e daurar la cuberta de linam dela cambra dels angels dela torre del Viverello que es del dit Castel nou de Napols*. E nell' ultimo giorno del seguente mese die febbraio gli fece pagare altri ducati 56 *en acorriment deles despeses e treballs* che deve fare *per daurar e pintar la cuberta de linyam del retret que fa fer lo dit senyor Rey en lo Jardi del Castell nou de Napols.*" („Cedole della Regia Tesoreria, che conservansi nell' Archivio di Stato di Napoli, vol. 35 fol. 133 e 207 anno 1457—1458.")

3) *G Frizzoni*, „Napoli ne' suoi rapporti coll' arte del rinascimento" (Firenze, 1878), S. 31.

Dieſe Chronik umfaſst mit ihren Miniaturen die Zeit von Adam an bis gegen das Jahr 1400 n. Chr.; Namen und Jahreszahlen, ſelten auch kurze orientirende Bemerkungen, vertreten den erklärenden Text. Nach dem Beiſpiele des Beda wird die Weltgeſchichte in ſechs Weltaltern („aetates") erzählt. Die beigefügten Jahreszahlen bezeichnen bis in das ſechſte Weltalter hinein, das mit der Geburt des Heilands — im Jahr 3963 der Welt [1] — beginnt und mit Tamerlan († 1405) in aller Form abſchlieſst, die Zeit nach Erſchaffung der Welt, nur zuletzt, von Beda an, die Zeit nach Chriſti Geburt. Bis zu Karl dem Groſsen wird die Weltgeſchichte ausführlich behandelt, während alle ſpäteren Jahrhunderte, für welche Intereſſe und Kenntniſſe nicht ausreichten, im ganzen durch zehn Perſonen notdürftig vertreten ſind.

Der Quartband, der aus zwanzig Pergamentblättern von faſt 31 Centimeter Höhe, 23 Centimeter Breite beſteht, hat keinen urſprünglichen Titel [2]. Die Rückſeite des erſten Blattes weiſt die ſymboliſchen Tiere der vier Elemente auf; dreihundert berühmte Perſonen und verwandte Darſtellungen bilden den ſchmuckvollen Inhalt des ganzen Werkes [3]. Die unter der Schluſsbemerkung ſtehende Unterſchrift:

LEONARDVS DE BISSVTIO PINXIT

zeigt in den Schriftzügen eine ſolche Verwandtſchaft mit den Bezeichnungen in S. Giovanni a Carbonara, daſs kein Zweifel an der Identität des Malers aufkommen kann. Jede Seite iſt in drei horizontale Streifen geteilt, deren jeder drei, zuweilen auch nur eine oder zwei Darſtellungen enthält. Die Figuren ſind 9 Centimeter hoch, auf dunkelblauen Grund gemalt, die Namen in weiſser Farbe beigeſchrieben, darunter ſind die Jahreszahlen verzeichnet. Bei der folgenden Inhaltsangabe benennen wir die Blätter mit römiſchen Zahlen, Vorder- und Rückſeite jedes Blattes mit A und B, die drei Horizontalſtreifen jeder Seite mit arabiſchen Ziffern, während wir die Trennung der einzelnen Darſtellungen durch einen kurzen Strich andeuten. [4]

1) Dieſe Berechnung weicht um 11 Jahre von der *Beda's* ab, welcher die Geburt Chriſti in das Jahr 3952 der Welt ſetzt, ſtimmt jedoch mit der des ſpaniſchen Biſchofs *Alphonsus Toſtatus* († 1458) überein. Vgl. „L'art de vérifier les dates, avant l'ère chrétienne" (Paris 1819), Bd. I, S. XXVII fg., wo 108 verſchiedene Berechnungen des Weltalters verzeichnet ſind.

2) Zum Erſatze dafür iſt von moderner Hand geſchrieben:

Leonardus de Bissutio
Immagines Pictae
Virorum Illuſtrium usque ad
Bonifacium Octavum
Anno Domini 1395.

1395 iſt die letzte genannte Jahreszahl, doch wird nach Bonifacius VIII. noch Tamerlan († 1405), freilich ohne Zeitangabe, genannt.

3) *Morbio*, „Francia ed Italia" (Milano, 1873), S. 204, zählt 342 einzelne Figuren.

4) Herrn Dr. *Ferdinand Gregorovius* verdanke ich die Kenntnis dieſer Miniaturen und eine ausführliche Beſchreibung derſelben, auf welcher die folgenden Angaben groſsenteils beruhen.

Angabe der Miniaturen:

Blatt I A enthält den modernen Titel (f. Anm. 2 auf voriger Seite).

Blatt I B ftellt die vier Elemente dar: Kamel, durch Beifchrift als „Cameleon" bezeichnet, darüber ein Vogel im Flug; — „Salamandra" im Feuer; — kleines vierfüfsiges Tier vor baumbewachfenen Hügeln; — Fifch im Waffer, „Alex" genannt.

Blatt II A 1. „Prima etas". Adam, den bärtigen Kopf ein wenig nach rechts abwärts neigend, auf eine Hacke gelehnt, wodurch ein Büfchel Feigenblätter ungezwungen die rechte Stellung angewiefen bekommt. — Eva, mit feitwärts weit ausgebogener Hüfte, in der einen Hand den Rocken, in der andern das Feigenblatt haltend. Schönes gelbblondes Haar fällt in vollen Locken auf ihre Schultern herab. Unter Adam fteht: „Primi parentes et fuerunt a p^{i} (principio) mundi". — Chaim, von ihnen abgewendet, den Oberkörper mit Fell bekleidet, in den Händen ein Bündel Ähren und kurzen blutigen Stab. „Fuit an^{o} XII" [1]).

2. Abel vor einer Herde kleiner Schafe ftehend, in Fell gekleidet, hält mit beiden Händen den Hirtenftab; 30. — (Enoch) [2]), Greifengeftalt in kurzem Gewand, mit lang herabhängendem Bart. Zwei Engel ergreifen ihn an den Hüften und tragen den Erwartungsvollen in aufrechter Haltung zum Himmel; feine Füfse ruhen auf Wolken; 612. — Matuzalem, das Haupt mit langem in Spirallocken gelegten Bart zur Seite geneigt, auf einen Stab fich ftützend; 782.

3. (Iubal) mit goldener Laute; 860. — (Tubalcain) mit Hammer und Ambofs, auf welchen letzteren er den Fufs ftellt; 930. „Secunda etas".

B 1. „Secunda etas". Noe in langem gegürteten Gewande, Ölzweig und Weinrebe haltend; auf den Gipfeln zweier Berge die Arche; 1666. — (Sem), mit Schrift: „descendunt 27 generationes"; 1666.

2. (Ham), „descendunt 30 generationes". — (Iapheth), „ex eo generationes 15". — (Heber), „ab hoc dicti sunt Hebrei"; 1673.

3. Turris Babel. Starke, nach der Mitte zu geneigte Mauern, durch weite Eingangsbögen auf die Ecken des Baues befchränkt, bilden den feften Unterbau. Darauf erheben fich fchon vier weitere, durch Gefimfe gefchiedene Gefchoffe, von denen jedes höhere an Ausdehnung abnimmt, auf jeder Seite mit zwei hohen Rundbogenfenftern. Noch immer werden Steine zum Weiterbau hinaufgezogen. Drei Seiten find zu überfehen, der Turm foll alfo fechs- oder wohl vielmehr achteckig fein. 1780. — Nembrot, nach links gewandt, gewaffnet, mit Scepter über der Schulter. — Rex Assiorum (= Assyriorum, alfo Assur); 1930. „Tertia etas".

III A 1. „Tertia etas". Abraam mit Isaac. Abraham, in langen Hofen und Toga, welche den rechten Arm unbedeckt läfst, dargeftellt, legt dem Kleinen, der mit angezündeter Fackel, ein Bündel Reifig unter dem Arm tragend, vor ihm her geht, die linke Hand auf den Kopf, in der rechten das lange Meffer haltend. Er wendet fich um, denn ein Engel fafst die Spitze feines Meffers an und zeigt ihm links einen Widder unter kleinen Bäumen; 1948. — Soroastrus, als „primus magus" mit blofsen Füfsen

1) Im Folgenden wiederholen wir nicht die regelmäfsig wiederkehrende Formel „fuit ano", fondern geben die Jahreszahlen allein an, und zwar in arabifchen anftatt römifchen Ziffern. Die Figuren, die wir mit keiner Jahreszahl verfehen, find entweder mit „fuit hoc, eodem oder praedicto tempore" bezeichnet oder entbehren jeder Zeitangabe.

2) Der Name ift nicht mehr vorhanden. Hier, wie in ähnlichen Fällen, in denen er fich ergänzen läfst, fügen wir ihn zwifchen Klammern hinzu. Dafs Enoch dargeftellt ift, ergiebt fich aus Genefis, cap. 5: „non apparuit, quia tulit eum deus".

auf einen mit alchimiftifchen Zeichen gefüllten Kreis tretend, in der Rechten ein Buch, über welchem ein fchwarzer Teufel fchwebt; 1900. — Ein junger gerüfteter König (vielleicht Aegialeus von Sikyon), „Fuit tempore Nini et post".

2. Jacob, ein Greis, giefst zum Opfer Öl aus einer Flafche auf den Altar, deffen Platte auf vier Säulenfüfsen aufliegt; 2109. — Primus rex A(rgivor)um (Inachus). — Promoteus, würdevoller Greis in Profilftellung nach rechts ausfchreitend. Er betrachtet eine kleine Erdfigur, die er in der Hand hält.

3. Ein König auf goldener, nach rechts gewandter Quadriga fitzend, goldnes Scepter und grünen Baum in den Händen (vielleicht Sesostris); 2148. — Ein König in langem Gewande, eine Stadt auf der Hand haltend (vom Namen etwa cro ten erkennbar, alfo vielleicht Cecrops Ateniensis); 2230.

B 1. Moises Ebreus, mit dem Stab Waffer aus dem Felfen fchlagend, in der Linken zwei eherne Tafeln; 2383. — Ein König (vielleicht Pharao). — Demofon, grüngekleideter Jüngling.

2. Hercules erdrückt den erhobenen Anteus; 2407. — Europa rapita in wallendem blauen Gewand, mit fliegendem blonden Lockenhaar, fitzt auf dem als Iupiter bezeichneten Stier, der vom Ufer ins Meer hinabfpringt. Sie erfafst mit der Rechten fein eines Horn und ftützt die Linke auf fein Hinterteil.

3. Deucalion in rotem Ärmelgewand, weifses Tuch mit herabhängenden Enden auf dem Kopf, wirft bedächtig Steine hinter fich. Noch in der Luft beginnt einer derfelben Menfchengeftalt anzunehmen, drei andere, rechts und links hinter Deukalion, erheben fich als kleine Menfchen von der Erde. 2430. — Iosue dux Hebreorum blickt auf die goldige ftrahlende Sonne, welche er ftill ftehen heifst; 2494.

IV A 1[1]). Cadmus erlegt den Drachen unter einem Baum; 2520. — Proserpina rapta, Blumen pflückend; 2509.

2. Mida, König in Goldgewand; 2640. — Troya mit Kuppelbau und turmartigen Bauten, von Mauern umfchloffen. „Edificatur a Mida". — Gedeon weift auf ein von grüner Hecke eingefafstes Stück Land hin, in dem fich etwas befindet.

3. Orfeus zwifchen aufgefchichteten Quadern ftehend, lockt durch fein Spiel Tiere herbei; 2680. — Hercules Furens im brennenden Neffushemde. — Teseus, das Labyrinth haltend, in deffen Mitte der als Centaur dargeftellte Minotaurus; 2723.

B 1. Ein König mit drei Büchern; 2746. — Iepte filiam imolavit ex voto, erfticht die auf einem Altar knieende, kindlich klein dargeftellte Tochter; 2748. — Agamemnon, fitzend mit abgenommenem Helm.

2. Menelaus fitzt gleichfalls, feitwärts gewandt, ha den Schild auf die Erde geftellt. — Priamus primus rex Troianus; neben ihm, zum Abfchied feine Hand ergreifend, Helena, welche der Bogenfchütze Paris, in der Ausführung des „Helenam rapuit" begriffen, an Schulter und Arm anfafst.

3. Iason aquisavit velus aureum, legt die Hand auf goldenen Widder; 2766. — Hector, auf deffen Schild ein aufrechter Löwe.

V A 1. Achilles. — Diomedes. — Ulixes, fämtlich in Rüftung, letzterer mit Dioskurenhelm auf dem Haupte.

2. Ein Schiff (wahrfcheinlich des Ulixes) auf dem Meere. — Troylus, gepanzert. — Pantafilea, blau gekleidet, mit Pfeil und Bogen.

3. Eneas in voller Rüftung. — Antenor, auf feiner Hand die Stadt Padua. — Sanfon, Efelskinnbacke in der Hand, vor Erfchlagenen ftehend.

1) Vgl. die Abbildung diefer Seite.

B 1. Pirrus filius Achilles, in Silberpanzer mit Keule; 2789. — Ascanius condidit Albam, in Silberpanzer, die Stadt haltend. — Samuel propheta, auf Schriftstreifen „ecce unxit te dominus super hereditatem suam in principem".

2. Euristeus primus rex Lacedemoniorum; 2840. — Codrus petit se occidi, die Brust durchbohrt von der Lanze, deren abgebrochenen Schaft er noch hält. — Aletes primus rex Corinthi. „Quarta etas incipit".

3. David rex, mit Schild und Schwert, in Purpurmantel, zu seinen Füssen Goliath; 2839. — Absalon, am Baume hängend.

VI A 1. Dido regina, hat sich, vorn übergebeugt, in das Schwert gestürzt. — Cartago, turmreiche Hafenstadt. „Fuit hoc tempore hedificata a Dido quae regnavit annos 40".

2. Salamon in den Händen Buch und Templum, letzteres ein Centralbau mit Strebebogen, Spitztürmen und Kuppeln; 2929. — Sabba, Königin. — Capis (der Name Silvius halb verwischt), Gründer der Stadt Capua, die er auf der Hand trägt[1]); 2979.

3. Silvius, König. — Helias propheta, auf feurigem Wagen von zwei Flügelpferden gen Himmel gezogen; 3055. — Homerus, Lorbeerkranz im Haar.

B 1. Eliseus propheta, auf Streifen: „vocavit dominus fame et vescat super terras". Kinder werden von Bären umgebracht. — Licurgus. — Sazarias, König; 3129.

2. Sardanapalus, König, im Stehen den Kopf auf ein Kissen lehnend. — Amos propheta, auf Streifen: „qui hedificat in coelo ascensionem suam". — Osee propheta, mit: „o mors ero mors tua".

3. Johel propheta, mit „efundam spiritum meum super omnem carnem". — Abdias propheta, mit: „In montem Syon erit salvatio et erit sanctus". — Jonas propheta, aus dem Fischrachen kommend, mit: „Abissus valavit me et pelagus operuit caput meum".

VII A 1. Roma, Ansicht der Stadt, namentlich ihrer antiken Monumente. Die Häuser und Mauern sind hellrot gefärbt, die Säulen, Türme und Pyramiden braun, unter den Dächern, die sonst rot sind, machen die bläulichen, weil metallbedeckten, Dächer des Pantheon und der Vatikanischen Bauten eine Ausnahme. Links vorn die Wölfin mit Romulus et Remulus, darunter „Roma (= Romam) condituri fuerunt Anno 3233"[2]).

2. Sibilla Eritea, mit kurzem Schwert, auf blauem Kreise stehend, auf Streifen: „Judicii signum tellus sudore madescet". — Numa Pompilius, mit: „hic dedit leges Romanis"; 3252. — Ysaias propheta, mit: „Ecce virgo concipiet et pariet filium".

3. Erofila Sibilla, mit: „Ecce veniet dominus et nascetur de paupercula" etc. — Jeremias propheta, mit „patrem invocabitis qui terram fecit et condidit celos"; 3319. — Mida Rex mit Eselsohren, in den Händen je einen Stein.

B 1. Galenus („Galēs") phisicus, rot gekleidet, mit Gefäss und Buch, neben ihm zwei Körbe; 3319. — Tarquinus priscus rex Romanorum; 3320.

2. Milon Crotonensis, nackt, einen Stier tragend. — Nabucdonosor, mit Turban und den königlichen Insignien, auf seiner Hand eine goldene Statue; 3350. — Ezechiel propheta, mit: „Evigilabunt omnes alii ad vitam alii ad opprobrium".

3. Daniel propheta, mit: „Educam vos de sepulcris o popule meus. — Tales Milesius, mit: „Ille felix erit qui sanus corpore" etc. Darunter: „Isti sunt septem sapientes". — Salon Ateniensis, mit: „Felicitatis judex dies ultimus est".

1) Zur Erklärung vgl. die Legenden der Gründung bei *Fra Leandro Alberti*, „Descrittione di tutta Italia" (Bologna, 1550), fol. 147.

2) Die Gründung der Stadt Rom wird also ins Jahr 730 v. Chr. verlegt.

VIII A 1. Pitacus Mitilenaeus, mit: „quid facturus es ne praedicas deficiens enim irrideberis". — Chilon Lacedemonicus, mit: „Fortuna est ignarus medicus multos enim excecat". — Zaorolus Lidius (= Kleobulus Lindius), mit: „Amico benefac ut amicicia fiat, inimicum vero amicum facere stude".

2. Piriandrus Corintius, mit: „consule non dulciora sed opportuna". — Bias Pientus (Prienaeus) mit: „Optimum in hac vita mens semper rectitudinis conscia". „Fuerunt a. 3373". — Cirus Rex; 3404.

3. Exopus major poeta. — Lucretia, fich erftechend. — Tarquinus Superbus, mit grofsem Schwert.

B 1. Brutus consul primus, rote Fahne haltend, auf welcher SPQR. — Pisistratus tirannus, mit Scepter, ohne Krone. „Finitur quarta etas".

2. „Quinta etas". Cambises rex Persarum, hinter ihm die Stadt: „Babilloniam de egipto condidit a. 3410". — Iudit. Das blutende Haupt des Olofernes in der einen, das Schwert in der andern Hand, entfernt fie fich nach rechts hin von den Zelten des Lagers.

3. Pitagoras, in rotem Gewand mit Kapuze, Zirkel und Tafel haltend, auf welcher letzterer mathematifche Figuren und Buchftaben; 3442. — Darius rex Persarum; 3442. — Ageus propheta, mit: „veniet desideratus cunctis gentibus".

IX A 1. Zacharias propheta, mit „aspicient omnes ad me quem confixerunt". — Democritus philosophus. — Eracrius.

2. Anaxagoras. — Hefchiles Traicus fitzt auf der Erde und erfchrickt, weil eine Schildkröte, die ein Adler über ihm hat fallen laffen, ihm den Kopf blutig fchlägt. — Publius Valerius.

3. Xerses rex Persarum; 3478. — Temistocles dux Ateniensis, geharnifcht, in rotem Mantel, mit Feldherrnftab. — Euripides philosophus hat einen rot und grün fchimmernden Mantel umgefchlagen, der den rechten Arm und die Bruft nackt läfst; zwei Hunde lecken feine Schwären.

B 1. Pindarus poeta. — Artaxerses; 3498. — Gorgias.

2. Socrates philosophus, nur mit rotem Mantel, fonft nackt. — Esdras qui legem reparavit. — Empedocles philosophus.

3. Auf einer Tafel ftehen die Namen: „Genutius. Veturius. Julius. Mamlius. Sulpitius. Sextius. Curatius. Appius Claudius". — Zeno philosophus. — Nermias, mit brennender Fackel.

X A 1. Ypocrates. — Plato philosophus in rotem gegürteten Gewand, mit fchwarzem fpitzen Hut; 3538. — Assuerus.

2. Hester regina. — Eridosus astrologus, in der Rechten einen Stab mit zwei Reifen, in der Linken ein Buch haltend. — Diogenes philosophus, unter grünem Mantel nackt, von fchwarzem Tier begleitet; fein Trinkgefäfs hat er von fich geworfen.

3. Dionisius tiranus. — Archita Tarantinus. — Bemerkung: „Galli Senones Romam occuparunt absque Capitolio fuit anno 3576".

B 1. Brenus dux Gallorum. — Fabrius consul. — Aristotiles philosophus, nur mit blauem Mantel; 3591.

2. Demostenes philosophus. — Filipus rex. — Alexander rex Macedonum, greifer weifsbärtiger König in Goldrüftung mit Speer, auf goldenem Schild roter fpringender Löwe; 3618.

3. Apulegius, zu feinen Füfsen kleiner gefattelter Efel. — Teruntius. — Zenocrates philosophus summus.

XI A 1. Mallius Torquatus consul Romanorum; 3628. — Darius rex Persarum qui victus fuit ab Alexandro. — Epicurus philosophus.

2. Jadus pontifex Judeorum qui adoratus fuit ab Alexandro. — Porrus rex Indie, Mohr mit Krone. — Candace regina.

3. Anaxarcus philosophus. — Claudius Cecus, hinter ihm eine Wafferleitung. — Teotastus philosophus.

B 1. Alecsander primus stoicus. — Philomon philosophus, neben ihm ein Efel, der Laub frifst. — „Samnites hoc tempore victi sunt a Romanis a. 3646".

2. Papirius consul. — Fabius Maximus. — Marcus Curtius.

3. Pirrus rex Epirotarum. — Fabricius. — Tolomeus Philadelphus; 3680.

XII A 1. Bemerkung „70 interpretes fuerunt anno 3680". — M. Valerius Levinus. — Ein Mann, durch die einfachfte Art der Kleidung, einen Mantel auf dem nackten Körper, als Philofoph gekennzeichnet.

2. „Primum bellum punicum fuit a. 3692 ab urbe condita a. 389". — Marcus Actilius Regulus, zu feinen Füfsen eine Schlange. — Geharnifchter Jüngling mit Scepter, vom Namen nur Sa erkennbar.

3. Fulvius. — Metellus. — Enius philosophus.

B 1. Philosophus Sirichusanus, fitzender, ein Buch lefender Greis; 3718. — Bemerkung: „Secundum bellum punicum incepit a. 3744, fuit autem ab urbe condita a. 600". — Hanibal mit Scepter und goldnem Schild, auf welchem ein Scorpion.

2. Marcus Marcellus. — Terrentius Varro. — Paulus Emilius.

3. Flamineus. — Semproneus. — Astrubal.

XIII A 1. Scipio Africanus, redet zu fechs fitzenden Männern. — Sifax rex mit gefeffelten Beinen.

2. Fabius consul. — Massinissa. — Scipio Nasica.

3. Terentius comicus. — Plautus Comicus, fitzt lefend auf einem Felfen. — Bemerkung: „Tertium bellum punicum fuit a. 3820, fuit autem ab urbe condita anno 604".

B 1. Judas Macchabeus, fein Schild mit weifsen und roten Feldern und einem Adler; 3780. — Scipio Emilianus. — Iugurta.

2. Marius. — Silla. — Pompeius Magnus.

3. Sartonius. — Mitridates. — Cato Porcius.

XIV A 1. Erodos' orator (jedenfalls Erathostenes, der jedoch viel früher lebte); 3883. — Catelina. — Oratius Flaccus.

2. Saluftius orator, fitzend. — Marcus Tullius Cicero, fitzt, wendet fich dem vorigen zu. — Julius Cefar, bärtig dargeftellt, in goldener Rüftung, mit fchwarzem Adler auf feinem Schild; 3916.

3. Cato Uticiensis. — Gneus Pompejus. — Otavianus Auguftus, bartlofer Jüngling mit Herrfcherinfignien.

B 1. Brutus — Caffius. Beide mit Dolch. — Ovidius poeta.

2. Valerius Maximus. — Marcus Varus. — Cleopotras, Schlange in den Händen.

3. Virgilius poeta, lorbeerbekränzt. — Pompeius Trogus, mit Lorbeerkranz. — Oratius satirus. „Finita est quinta etas".

XV A 1. Sexta etas [1]). Das Chriftkind liegt lang ausgeftreckt, ohne Unterlage für den Kopf, auf der Krippe, hinter welcher Ochs und Efel hervorfehen; zu den Seiten find die Eltern dargeftellt, links Maria, welche kniet und die Hände faltet, rechts der forgenvoll fitzende Jofeph. Über diefer Scene ift ein fchmaler Streif des Daches fichtbar, das auf vier dünnen Pfählen ruht. Unter dem Bilde fteht: „Nativitas Ihu xpi fuit anno 3963".

1) Diefe Angabe wird noch zweimal wiederholt, auf Blatt XVI B 3 und XVIII B 3.

2. Tiberius, Jüngling mit Scepter und Kugel, ohne Krone; a. d. 16. — Joannes Baptifta, in Fell und rotem Mantel, mit Kreuzftab und Heiligenfchein. — Bemerkung: „S. Petrus. Johannes. Andreas. Jacobus major. Jacobus minor. Thoma. Bartholomeus. Philipus. Matheus. Simon. Thaddeus. Mathia".

3. Livius. — Gaius Calligola; 4002. — Philon philosophus.

B 1. Claudius imperator; 4006. — Dionifius Ariopagita episcopus. — Perfius satirus mit Lorbeer.

2. Juvenalis satirus. — Nero imperator; 4020. — Seneca.

3. Erculeanus. — Paulus apostolus, langbärtig mit Buch und Schwert. „F. h. t. Prima persecutio Christianorum". — Simon Magus, mit Buch, auf dem ein kleiner Teufel.

XVI A 1. Quintilianus orator.— Vespasianus imperator; 4033.— Jofephus Judeum (!).

2. Bemerkung: „Jerusalem destructum ubi cesa sunt decies centena milia capita"; 97 (?). — Titus imperator; 4043. — Domitianus imperator; „F. a. 4046 Secunda persecutio Christianorum".

3. Trajanus imperator; 4073. — Plutarcus philosophus. — Papias Ieropolitanus. „F. h. t. Tertia persecutio Christianorum".

B 1. Adriano imperator. „F. a. 4082. Tertia persecutio Christianorum". — Plinius Veronensis. — Secundus philosophus.

2. Aquila interpres. — Titus Antoninus imperator; 4103. — Apollonius Stoicus.

3. Galienus Medicus, ein Gefäfs in der Hand. — Justinus philosophus. — „Sexta etas". M. Aurelius Antoninus. „F. a. 4125 Quarta persecutio Christianorum".

XVII A 1. Egesippus historiografus. — Severus imperator, in Silberharnifch; 4166. — Origines doctor.

2. Tertullianus. — Policratus, junger Mönch. — Simacus interpres.

3. Theodotior interpres. — Alexander imperator. „F. a. 4187 Quinta persecutio Christianorum". — Ulpianus jurisconsultus.

B 1. Maximinus imperator. „F. a. 4200 Sexta persecutio Christianorum". — Africanus scriptor. — Gordianus imperator; 4203.

2. Porfirius philosophus. — Theoponpus philosophus. — Filippus imperator; 4209. „Hoc tempore millesimus annus urbis condite completus est".

3. Decius imperator; 4216. Bemerkung: „Fabianus (?) episcopus. Paulus primus heremita. Antonius". — Galienus imperator; 4225. — Laurentius martir, in rotem Gewande.

XVIII A 1. Dioclitianus imperator; 4293. — Costantinus Helene filius, fitzend; 4305. Bemerkung: „Cratho. Zenofelus. Arrius. Nicenum concillium". — Atanasius episcopus.

2. Lartanus (Lactantius) doctor, fitzend. — Eusebius Cesariensis, fitzend. — Helena Constantini mater, das Kreuz haltend, Heiligenfchein um das gekrönte Haupt.

3. Ilarius episcopus et doctor, mit Heiligenfchein. — Julianus apostata imperator; 4327. — Basilius macu (magnus), Bifchof.

B 1. Gregorius Nazazenus. — Ambrofius doctor, Bifchof ohne Stab. — Gratianus imperator; 4344.

2. Ieronimus doctor, fchwarzgekleideter Heiliger, zu feinen Füfsen der Kardinalshut. — Johannes Crisostamus, fchwarzgekleideter Heiliger, eine Rolle haltend; 4348. — Agustinus doctor, Bifchof.

3. Johannes Damascenus. — Paulus Lorosius (Orosius). — „Sexta etas". Leo papa et doctor, jugendlicher Papft mit dreifach gekrönter Tiara in roter Kleidung; 4373. Bemerkung: „Concilium calcedonense fuit ubi condepnati Eutices et Dioscorus. Atila intravit Galliam cum quingentis milibus hominum".

XIX A 1. Uterpan Dragon rex Britonum; 4420. Bemerkung: „Prosper Equitamius. Inventio sancti Michaelis archangeli. Fulgencius Ruspensis doctor". — Clodoveus rex Francorum; 4495. — Justinianus imperator, mit mehreren Büchern; 4522. Bemerkung: „Leonardus cusci (?) confessor. Boetius patricius. Teodoricus rex Gothorum. Cassiodorus".

2. Prisianus gramaticus. — Benedictus regulator, schwarzgekleideter heiliger Mönch. — Totila rex Gothorum.

3. Arturus rex Brictonum, mit Schwert und Schild, in welchem drei Kronen. — Gregorius magnus papa, an seinem Ohr die Taube; 4530. — Phocas imperator; 4568.

B 1. Cordroas rex; 4575. Bemerkung: „Exaltatio Sancte crucis. Isidorus episcopus Ispaliensis anachomectus". — Beda presbiter, Mönch; 4602. — Pipinus rex, in seinem Schilde drei Lilien; a. dni 800.

2. Karolus Magnus, hat das Schwert gezogen, steht mit gespreizten Beinen da; a. d. 794 (?). Bemerkung: „Zaccarias papa Damascenus. Karolus magnus monachus efficitur Cassinensis. — Turpinus archiepiscopus. Rolandus comes. Olivensis comes. Aragstus (Arastagnus) rex. Angelerius dux. Oellus comes. Arnoldus de Bellanda. Naam (Naamam) dux Dacie. Lambertus princeps. Sanso dux. Constantinus praefectus Romanus. Gavinus rex Lotharingie. Omnes Karoli milites". — Ugo Capucius, Jüngling mit Lanze; a. d. 1057.

3. Gulielmus dux Normandie. — Gotifredus de Buliono, sein Schild rot und weiss. Bemerkung: „Passagium fuit contra infideles et Jerusalem capitur per Christianos. Sanctus Bernardus doctor. Ugo de sancto Victore doctor. Petrus Lombardus".

XX A 1. Fredericus primus, a. d. 1186. — Saladinus rex, a. d. 1262. — Karolus rex Sicilie, a. d. 1278.

2. Nicolaus tertius de Ursinis, die dreifache Papstkrone auf dem Kopfe, in Vorderansicht dargestellt, mit erhobener Rechten; im Goldsaume des Gewandes sein Familien-Wappen: im oberen Felde eine Rosette, im unteren drei rote schräggestellte Balken auf goldenem Grunde; a. 1294. — Auf einer Tafel die Bemerkung: „Ordo S. Benedicti a. d. 531. Ordo Cluniacensis a. d. 811. Ordo Cartugiensis a. d. 1084. Ordo Cisterciencis a. d. 1098. Ordo Praemonstratensis a. d. 120 (1120). Ordo b. Mariae Theotonicorum a. d. 1190. Ordo Johanitarum Rodi a. d. 111 (1113). Ordo Praedicatorum a. d. 1200. Ordo Minorum a. d. 1210. Ordo Carmelitarum a. d. 1220. Ordo Heremitarum b. Augustini a. d. 1250. Ordo Servorum b. Marie a. d. (Jahrzahl nicht vollständig erkennbar, müsste heissen 1233)". — Bonifacius octavus de Gaietanis, durch sein Familien-Wappen: blauen schräggestellten Balken in goldenem Felde, sich von Nicolaus III. unterscheidend; a. d. 1300.

3. Princeps Wallie, in Rüstung, a. d. 1395. — Tamberlanus, in Rüstung. — Bemerkung: „Completa est sexta etas". Darunter die Bezeichnung des Malers: Leonardus de Bissutio (verdeutlicht durch de Mlo, d. h. de Mediolano) pinxit".

Der Überblick über die gesamte Weltgeschichte, wie er dem Beschauer auf den Blättern dieses Kodex geboten wird, fesselt uns zunächst durch den künstlerischen Gehalt der vielen bildlichen Darstellungen, daneben aber auch durch die Auswahl dessen, was für wissenswert und darum für darstellenswert galt. Das Interesse gehörte ausschliesslich dem vorchristlichen Altertume und den ersten christlichen Jahrhunderten. Zuletzt sollten zwar auch die jüngsten Jahrhunderte ihre Vertreter finden, doch fehlen unter ihnen gerade diejenigen Per-

sönlichkeiten, für welche man das Interesse bei den Italienern voraussetzen dürfte, vor allem Dante und Petrarca. So kann dieser Kodex als Beleg für die Richtigkeit dessen gelten, was Bartholomäus Facius zu Beginn seiner Geschichte König Alphons' von Neapel ausspricht: „Wenn auch zu unseren und unserer Väter Zeiten Völker und Fürsten Grofses vollbracht haben, so nehmen doch viele nur an den Thaten Alexanders des Grofsen, Cäsars oder der Römer, nicht aber an der neueren Geschichte ein Interesse"[1]). Wer die Auswahl für die Darstellungen in dem Kodex getroffen hat, wissen wir nicht. Ohne an dem Gelehrten, der dabei zur Hand ging, weitere Kritik zu üben, wollen wir nur dem Künstler bei der Ausführung seines Werkes folgen.

Die beiden ersten Blätter zeigen, wie er, noch unsicher, nach der passenden Technik sucht. Jede auch noch so kleine Linie, die er auf Fresken in grofsem Mafsstabe zu malen gewohnt war, will er in diesen Miniaturen wiedergeben. Dadurch kommt er zu peinlicher Genauigkeit der Zeichnung, zu sorgsamster Behandlung der Haare und Bärte, der Augen und Augensterne. Jede Muskel giebt er genau an, indem er sie mit braunroter Fleischfarbe strichelnd in die Zeichnung einträgt. Leicht und körperlos überzieht die Farbe den Pergamentgrund, und zwar nur an den Schattenstellen, während der natürliche Ton des Pergamentes für die helleren Stellen ohne Färbung benutzt wird. Vom dritten Blatte an ist der ganze Kodex in anderer Technik ausgeführt. Alle Teile der Figuren, nicht mehr blofs die Schattenstellen, sind mit Farbe bedeckt, und die Farben sind dick, körperhaft. Der Künstler geht nicht mehr zaghaft sondern flott, selbst flüchtig zu Werke, so dafs bisweilen am gebogenen Arm der Ellbogen ganz übersehen wird. Dafür gewinnen aber Stellung und Ausdruck seiner vielen Figuren an Mannigfaltigkeit, folglich an Reiz. Oft sind sie in ruhiger Haltung aufgefafst, mit welcher der einfache Fall des Gewandes vorzüglich übereinstimmt. Wir verweisen in unserer Abbildung auf Midas und Gideon, deren Einfachheit den Durchschnittstypus zahlreicher anderer Figuren gut wiedergiebt. Bei aller Ruhe sind Einzelfiguren und reichere Scenen auch häufig zu schönen Bildern gestaltet, wie Cadmus und Proserpina in unserer Abbildung, oder wie auf andern Blättern Abraham, der zum Opfer schreiten will, Prometheus, der eine auf seiner Hand stehende Figur betrachtet, oder Deukalion, der in vorgebeugter Stellung bedächtig Steine hinter sich wirft, welche im Niederfallen nach und nach zu Menschen werden[2]). Selbstbewufst zeigen sich Cäsar und der Hohenstaufe Friedrich I., Konstantin und Athanasius sitzen einträchig neben einander, und die Päpste stehen aufrecht mit erhobener Rechten[3]). Dazwischen sind ausnahmsweise auch einmal Figuren eingestreut, welche sich durch heftige Bewegung hervorthun

1) *Bartholomäus Facius* führt diesen Gedanken zu Anfang der „Rerum suo tempore gestarum libri" aus.

2) Auf Blatt III A 1 und 2, III B 3.

3) XIV A 2, XX A 1, XVIII A 1, XX A 2.

und ſich als antike Kompoſitionen zu erkennen geben: Herkules mit Antäus und die vom Stiere entführte Europa[1]).

Die Tracht wird in all dieſen Miniaturen ohne Zwang zur Charakteriſtik von Zeiten und Völkern herangezogen. In Urzeiten ſind die Perſonen nur notdürftig bekleidet; die nächſten Generationen aus dem Alten Teſtamente tragen ſchon lange, an den Knöcheln zuſammengebundene Hoſen. Die Griechen haben zum Unterſchied von den Römern kurzes Wamms und hohe Schuhe. Die Philoſophen, Dichter und Schriftſteller, wie auch der Apoſtel Paulus, tragen zumeist die Toga und halten in der Hand ein Buch. Die antike Rüſtung unterſcheidet ſich von der knappen ſpätmittelalterlichen Rüſtung durch abſtehenden Schofsteil, verziertes Schulterſtück und Freilaſſen der Beine. Homer und Virgil ſind durch Lorbeerkranz ausgezeichnet; auſser ihnen noch Pompejus Trogus und Perſius. Das Kennzeichen der Orientalen iſt häufig ein Turban. Die Frauen: Europa, Proſerpina, Judith, ſind in hochgegürteten Taillenrock gekleidet. Wenn auch einzelne Abweichungen vom hiſtoriſchen Koſtüm vorkommen, z. B. auch der Erzvater Abraham mit einer Toga maleriſch drapirt wird, Deukalion einen Hut nach der Mode des funfzehnten Jahrhunderts trägt und Nero in weitem, regelrecht zugeſchnittenem Ärmelgewand erſcheint, ſo wird doch in der Regel die hiſtoriſche Treue gewahrt. Selbſtverſtändlich nur ſo weit, wie es bei der unvollkommenen Kenntnis antiker Gebräuche, die ſich aus dem Studium der klaſſiſchen Schriften und einer beſchränkten Zahl vorhandener Kunſtwerke ergab, möglich war.

Welche Art antiker Kunſtwerke dem Maler vorgelegen hat, läſst ſich noch gut angeben. Da die Rüſtung ſeiner antiken Krieger nur im allgemeinen Schnitt, aber nicht in den Einzelheiten antiken Charakter trägt, ſo können ſie nicht groſsen Statuen nachgebildet ſein, ſondern nur kleinen Kunſtwerken, römiſchen Münzen, auf denen ähnliche Rüſtungen ſehr häufig vorkommen[2]). Was in den kleinen Dimenſionen der Münzen nicht deutlich zu erkennen war, führte der Maler nach eigenem Ermeſſen aus; er lieſs z. B. unter der Rüſtung der alten Römer Ärmel zum Vorſchein kommen. Auch für eine Quadriga, wie er ſie abbildete, finden ſich auf Münzen zahlreiche Vorbilder[3]). So laſſen ferner die auffällige Profilſtellung vieler Kaiſerbildniſſe[4]) und der Lorbeerkranz oder die Zackenkrone in ihrem Haar auf dieſelbe Vorlage von

1) III B 2.

2) Vgl. die Abbildungen in *Henry Cohens* „Description historique des Monnaies frappées sous l'empire romain" (2. Aufl. 1880 fg.).

3) Mit III A 3, vgl. z. B. *Cohens* Band III, S. 37, 296.

4) Die Kaiſer bis zu Maximus (XV A 2 bis XVII B 1) ſind im Profil dargeſtellt, mit Ausnahme von Titus, M. Aurelius Antonius und Severus. Sie haben meiſt einen Lorbeerkranz; nur Tiberius, Gajus Calligula, Titus und Domitianus haben weder Kreuz noch Krone; Trajanus und Severus tragen eine Zackenkrone. Die ſpäteren Kaiſer ſind in Vorderanſicht oder Halbprofil dargeſtellt, teils mit zackiger, teils mit durch einen Reifen geſchloſſener Krone.

Münzen fchliefsen, ebenfo wie die Abbildung der Wölfin mit Romulus und Remus in der Anficht Roms. Nur für die zwei fchon erwähnten Miniaturen, Herkules mit Antäus und Europa auf dem Stier, werden Gemmen als Vorbilder anzunehmen fein[1]).

Die Verwertung antiker Motive befchränkt fich ungefähr auf die foeben angeführten Fälle. Demnach erftreckt fie fich faft ausfchliefslich auf den Inhalt der Darftellungen, auf die Gewandung und die Attribute, nur felten darüber hinaus auf die Zeichnung. Die letztere beruht vielmehr faft ftets auf dem Studium der Natur.

Wie der Maler beides, Studium der Natur und der alten Kunft, foweit fie ihm zugänglich war, mit einander verband, läfst fich aus den Städte-Aufnahmen fehen, die er dem Kodex an paffender Stelle einreihte.

Seine Anficht der Stadt Rom, die feinen Zeitgenoffen gewifs fehr willkommen war, hat fchon vor kurzem Würdigung und Veröffentlichung gefunden[2]). Das Hauptintereffe zogen auf fich: der mit zahlreichen Türmen befeftigte Mauerring, die maffigen Aquädukte hinter dem Coloffeum, das Coloffeum felbft, deffen oberftes Stockwerk unverfehrt erfcheint, daneben die Triumphbogen; ganz links die Diokletians-Thermen; mitten in der Stadt das Kapitol, weiter vorn die Kuppel des Pantheon, die Trajansfäule; diesfeits des Tiber, in der rechten Ecke des Blattes, das Grabmal Hadrians mit der danebenftehenden gefchweiften Pyramide, und fchliefslich die alte Peterskirche. Vorn in der linken Ecke ift die Wölfin mit Romulus und Remus abgebildet. Von der Ceftiuspyramide verkündet eine Fahne die Herrfchaft des „S. P. Q. R.". Archäologifche Treue wird man in diefem römifchen Stadtplan fo wenig erwarten wie in den übrigen Plänen aus demfelben Jahrhundert. Aufser den antiken Denkmälern deutet er noch die auffallendften Kirchen und Türme der chriftlichen Jahrhunderte an und zeigt den bewohnten Teil der Stadt mit einzelnen Häufern gefüllt.

Zu Abbildungen anderer antiken Städte verwendete der Maler Zeichnungen nach hervorragenden Schöpfungen der neueren Baukunft. Der Stadt Troja giebt er als Hauptfchmuck den ftolzen Kuppelbau des Florentiner Doms, den er naturgetreu kopirt mit feinen Strebebogen, runden Fenftern im hohen Tambour und der Laterne[3]): es ift die ältefte Abbildung des Domes, die wir auf Bildern finden. In Karthago überrafcht uns der Anblick einer lombardifchen Kuppelkirche, mit dem Langhaus, den Strebebogen am Unterbau der Kuppel,

---

1) Es ift mir jedoch nicht gelungen, fie auf beftimmte Exemplare zurückzuführen. Münzen und Gemmen konnte Biffucio am Hofe des Königs Alfons kennen lernen, der nach Bartholomäus Facius, „De viris illustribus liber", S. 78, ein grofser Liebhaber davon war.

2) *Gregorovius*, „Una pianta di Roma delineata da Leonardo da Besozzo Milanese", in den Publikationen der „Reale Accademia dei Lincei, Serie 3a, Memorie della classe di scienze morali, storiche e filologiche, vol. XI" (Roma, 1883).

Vgl. die Abbildung.

äufserer Galerie und Laterne. Auch der Tempel des Salomo ift ein neuerer Centralbau, von maffiven niedrigen Strebemauern zufammengehalten, mit hoher Mittelkuppel zwifchen Giebeldreiecken und niedrigen Halbkuppeln, die durch fchlanke Spitztürmchen getrennt find[1].

Die Bauten, welche Biffucio abbildet, find für uns von befonderem Werte, denn fie bieten die einzige Handhabe zu ungefährer Datirung der vorliegenden Miniaturen. Für die Laterne des Florentiner Doms ftanden die Modelle erft nach feiner Einweihung 1436 zur Wahl: früher ift alfo das Bild der Stadt Troja ficher nicht gemalt[2]. In Rom fehen wir das Pantheon fchon mit neuen Bleiplatten gedeckt, aber fein Portikus ift noch nicht freigelegt, was im Dezember 1442 gefchah[3]. Sonach find die Aufnahmen von Rom und Florenz, wenn fie der gleichen Zeit angehören, zwifchen 1436 und 1442 entftanden, alfo genau in den Jahren, in welchen der erbitterte Kampf der Königshäufer Anjou und Aragon um den Thron von Neapel jede künftlerifche Befchäftigung in Neapel felbft unmöglich machte.

Aus dem Leben des Leonardo da Biffucio laffen fich nur wenige Daten annähernd beftimmen. Sein Geburts- und fein Todesjahr find uns unbekannt, ebenfo fein Verhältnis zu andern Malern gleichen Namens, Michelino da Befozzo, von dem noch wenige Werke in Mailand gezeigt werden[4], und Don Francesco Bifucci, den wir als Miniaturmaler in Ferrara befchäftigt finden[5]. Der Familienname Befozzo war fchon feit dem zwölften Jahrhundert im Gebiete des Ortes verbreitet, welcher diefen Namen führt, nahe dem Oftufer des Lago maggiore, auf halbem Wege zum Lago di Varefe[6]. Die Hauptthätigkeit des Leonardo da Biffucio fällt, wie fich ergeben hat, in die Jahre 1442—1458. In früherer Zeit find die beiden Heiligengeftalten am Grabmal des Königs Ladislaus und vielleicht ein Teil der Fresken in der Grabkapelle des Sergianni Caraccioli gemalt. Nach 1442 wurden fodann diefe Fresken abgefchloffen und die Miniaturen des Morbio-Kodex ausgeführt, endlich 1458 die nicht mehr erhaltenen Malereien im Caftel Nuovo gefchaffen. Mehr ift über Leben und Thätigkeit des Leonardo da Biffucio bis jetzt nicht zu erfahren.

Seine Perfönlichkeit als Künftler tritt uns aber klar vor Augen. Wie feine bekannteren Zeitgenoffen arbeitete er thätig mit an dem künftlerifchen Auffchwunge feiner Zeit. Aus der einfachen, altertümlichen Malweise, die er vor-

1) Der Bau, von dem drei Seiten zu überfehen find, foll wahrfcheinlich achteckig, nicht fechseckig fein, ebenfo wie der Turm zu Babel auf Blatt II B 3.

2) Die Abbildung zeigt übrigens nicht das zur Ausführung gekommene Modell, fondern ein anderes, das Spitzbogen anftatt der Rundbogen aufweift.

3) Muratori, „Rerum Italicarum Scriptores" Bd. III. pars II, col. 858 B, 1129 DE.

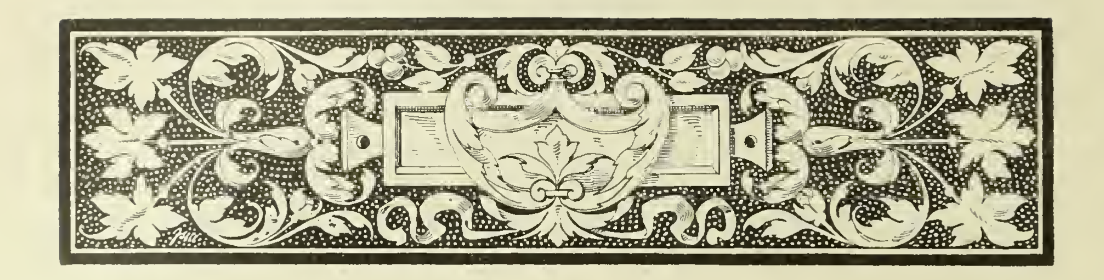
4) *Crowe und Cavalcafelle*, „Gefchichte der italienifchen Malerei", Bd. II, S. 418.

5) *Scalabrini*, „Memorie istoriche delle chiese di Ferrara" (1773), S. 14, nennt ihn unter den Malern, welche zwifchen 1472 und 1534 die 23 Chorbücher für den Dom illuftrirten.

6) Vgl. „Antiquario della diocesi di Milano" (1790), S. 66 fg.

her noch an den Tag gelegt hatte, arbeitete er ſich heraus, als er um 1440 Mittel- und Ober-Italien ſah. Nun bethätigte er ſeinen empfänglichen Sinn für die monumentalen Werke alter und neuer Kunſt, die er in der Lombardei, aus der er ſtammte, in Florenz und Rom kennen lernte, und verwandte auch einzelne Antiken in beſonderen Fällen zur Darſtellung, ohne von ihrer umgeſtaltenden Macht ganz erfaſst zu werden. Seinen Malereien bleibt immer der Charakter der erſten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts deutlich aufgeprägt; ſie weiſen aber ebenſo deutlich darauf hin, daſs der Geſichtskreis der Künſtler durch ſcharfe Beobachtung ihrer Umgebung und zugleich durch Berührung mit der antiken Welt ſich um die Mitte des Jahrhunderts bedeutend erweiterte.





Bernardo Zenale.

Von **W. v. Seidlitz.**



nter der endlofen Zahl lokaler Malerfchulen, welche während des 15. Jahrhunderts in Italien emporfprofsten, nimmt die mailändifche keinen der geringften Plätze ein; fie ift früh zu einer felbftändigen Durchbildung gelangt und hat Werke grofsartigen Charakters hervorgebracht. Aber da es erft fpät gelingen wollte, diefe Werke auf beftimmte Künftlerindividualitäten zurückzuführen und ihnen dadurch ihre fefte Stellung innerhalb der fortfchreitenden Kunftentwickelung anzuweifen, fo blieb auch das Bild der gefamten Schule lange Zeit ein unbeftimmtes und für die Gefamtauffaffung der italienifchen Kunft jener Zeit kaum in Betracht kommendes. So lange die Namen eines älteren und jüngeren Civerchio und eines Foppa, eines älteren und jüngeren Bramantino, eines Bramante von Mailand und eines von Urbino wild durch einander fchwirrten, dazwifchen Butinone als Squarcioneske von reinftem Waffer und Zenale als Leonardo-Schüler auftreten, endlich alle namhafteren Schüler diefer Altmeifter: ein Borgognone, Solario, Luini, Gaudenzio zu Nachfolgern Leonardo's gemacht wurden: — fo lange konnte kein anderer Begriff der herrfchende fein als der ganz allgemeine und daher unheimlich-myfteriöfe der „altlombardifchen" Schule. Es hatte danach den Anfchein, als wäre diefe ganze altmodifche Gefellfchaft bei dem fieghaften Auftreten Bramante's und Leonardo's in nichts zerronnen.

Dies ift ungefähr das Bild, welches man beim Durchlefen von Paffavants im Kunftblatt von 1838 veröffentlichten „Beiträgen zur Gefchichte der alten Malerfchulen in der Lombardei" gewinnt. Da Vafari über diefe Schule fo gut wie gar nicht unterrichtet ift, fah fich die ältere Gefchichtfchreibung im wefentlichen auf die durch die Mailänder Guiden übermittelte Tradition angewiefen, fand aber mehr Hemmnis als Förderung durch diefelbe, indem fie deren Angaben auf Treu und Glauben hinnahm, ftatt fie nur als mit Vorficht zu benutzende Hinweife zu betrachten. Calvi in feinen 1859 und 1865 veröffentlichten Notizie fügte diefem Material eine Menge urkundlicher Nachrichten hinzu, konnte jedoch infolge feiner Unfähigkeit, künftlerifche Eigenart zu erfaffen, zur Klärung der Sachlage nicht viel beitragen; fein Werk ift eine grofse

Fundgrube, deren Gänge jedoch erſt gegraben werden müſſen. — Crowe und Cavalcaſelle's klaſſiſches Kodifikationswerk (1871) fuſste für dieſen Teil leider gar zu ſehr auf Calvi's Arbeit und förderte daher hier nicht ſo glänzende Reſultate zu Tage wie für andere Gebiete Italiens.

Erſt Morelli's durchaus neue Geſichtspunkte zu Tage förderndes Buch über die Galerien von München, Dresden, Berlin brachte einen wenn auch nur aphoriſtiſch gehaltenen, ſo doch die weſentlichen Züge einer künftigen Geſchichte enthaltenden Überblick über die Entwickelung der lombardiſchen Malerſchulen. Daſelbſt widmet er auch ein paar Seiten (459—462) jenem Meiſter, mit dem ſich die nachfolgenden Blätter beſchäftigen wollen. Nur geſtaltet ſich ihm hierbei freilich der heilige Feuereifer, mit dem er an alle die Kunſt betreffenden Fragen zu gehen pflegt, zur verzehrenden Glut, die am liebſten den armen Zenale aus der Reihe der Maler gänzlich ſtreichen und ihn bloſs als Ingenieur und Architekt gelten laſſen möchte. Der Androhung eines ſolchen Geſchicks gegenüber ſoll hier eine „Rettung" des alten Meiſters verſucht werden. Der groſse Wert der Morelli'ſchen Unterſuchungen aber bleibt trotz ſo tiefgehender Verſchiedenheiten in den einzelnen Reſultaten beſtehen; denn ihnen liegt wahre und fruchtbringende Methode zu Grunde, die ſich nicht mit der bloſsen Aneinanderreihung hiſtoriſcher Nachrichten begnügt, ſondern von der lebendigen Erfaſſung der in den Kunſtwerken ſich ſpiegelnden Individualitäten oder Richtungen ausgeht und erſt nach Sicherſtellung der äuſserlichen Belege die Überlieferung zur Vervollſtändigung des Bildes einer künſtleriſchen Perſönlichkeit oder einer Schule mit heranzieht. Irrungen ſind hierbei, wo es ſich um eine Wiederbelebung der Vergangenheit handelt, unvermeidlich, aber auch ſie bleiben — wie das z. B. Rumohr's Forſchungen ſo vielfach zeigen — ſtets belehrend.

Morelli führt von den wenigen Zeilen, die Vaſari im Leben des Bramante dem Zenale widmet, die Eingangsworte an: Eravi ancora un Bernardino da Trevio, milanese, ingegnere ed architettore del Duomo, e disegnatore grandissimo, il quale da Lionardo da Vinci fu tenuto maestro raro, ancora che la sua maniera fusse crudetta ed alquanto secca nelle pitture, und fährt fort: „Wir hätten ſomit, nach dem Zeugnis des Berichterſtatters des Vaſari, in Zenale mehr den Ingenieur und Architekten als den Maler zu ſuchen. Gewiſs iſt es, daſs heutzutage von dieſem Zenale kein authentiſches Bild aufzufinden iſt." Die Folgerung iſt aber zu weit gehend gegenüber der Thatſache, daſs Vaſari im weiteren gerade nur von Malereien (und Zeichnungen) des Meiſters ſpricht, deren einige jetzt nicht mehr vorhandene er namentlich anführt; daſs Lomazzo noch weitere (gleichfalls verlorene) Malereien nennt; daſs endlich Vaſari gegen Ende ſeines Werkes, in der Vita des Benvenuto Garofalo etc., nach Erwähnung von Zenale's Thätigkeit als Dombaumeiſter ausdrücklich hinzufügt: se bene la sua prima e principal arte fu la pittura.

Offenbar ist das Bilderbouquet, mit dessen Autorschaft unser Meister von seiten der neueren Kunstgeschichtschreiber bedacht worden ist, dem passionirten Kunstfreunde zu buntscheckig geworden, und er hat es vorgezogen, lieber dessen Namen ganz aus unserer gegenwärtigen Malerkunde zu streichen, statt ihn mit Flittern von so zweifelhaftem Wert behangen zu wissen.

Nun läſst es sich freilich nicht leugnen, daſs Crowe und Cavalcaselle, die beiden hochverdienten Forscher, welche Morelli mit einer unbändigen, nur aus lokalen Verhältnissen erklärlichen Heftigkeit zu verfolgen pflegt, mit ihrem Kapitel über Zenale und Butinone wenig Glück gehabt haben.. Was insbesondere den Zenale betrifft, so belassen sie ihm teils, teils schreiben sie ihm zu eine Reihe von Bildern, die jetzt als verschiedenen und zu ganz verschiedenen Zeiten lebenden Künstlern von ausgesprochener Individualität, nämlich dem Foppa, dem Borgognone, dem sogen. Bernardino dei Conti angehörend anerkannt werden. Und trotzdem haben sie auf Grund gerade dieser Bilder eine Charakteristik Zenale's entworfen, die ihn natürlich in den verschiedensten Farben schillern, ihn als Schüler Foppa's beginnen und als Nachahmer Leonardo's endigen läſst, aber schon durch den äuſseren Umstand, daſs dieselbe auf unbeglaubigtem Material basirt, kein Vertrauen zu erwecken vermag.

Einzig die groſse Altartafel, welche Zenale in Gemeinschaft mit Butinone um 1485 für die Pfarrkirche seiner Vaterstadt Treviglio (in der Nähe Bergamos) ausführte, kann als dokumentirtes und im wesentlichen wohlerhaltenes Werk zum Ausgangspunkt für eine Untersuchung über Zenale's Künstlerindividualität genommen werden. Crowe und Cavalcaselle hatten, wie Morelli nachweist, den Charakter Butinone's nicht richtig erfaſst und sahen sich daher genötigt, behufs Ausscheidung des dem Zenale angehörenden Anteils zu jenen bereits oben gekennzeichneten angeblichen Merkmalen seiner Kunstweise zu greifen, die zu einem befriedigenden Resultat nicht führen konnten: so weisen sie z. B. die Predellenstücke wegen „certain concentration of power and life" (North Italy II. 35) dem Butinone, die Engel des in der Mitte des oberen Teils angebrachten Madonnenbildes (die ganze Fläche ist in sechs Felder geteilt, drei und drei über einander und darunter die dreiteilige Predelle, darüber das Tympanon) wegen ihrer „more yielding nature" dem Zenale zu. Morelli erkennt gleichfalls die Schwierigkeit einer Unterscheidung beider Hände an und stellt dieselbe anfangs als eine fast unübersteigliche hin; im weiteren Verlauf aber (S. 461 Anm. 1) meint er doch auf Grund des echt bezeichneten Bildes, welches die Brera von Butinone besitzt, „sich fast erlauben zu können, im groſsen Bilde von Treviglio den h. Martinus zu Pferde mit dem Bettler dem Butinone, die thronende Maria mit dem Kinde und den sechs Engeln dem Zenale zuzuschreiben". Zu bedauern bleibt nur, daſs er in diesem Anlauf stehen geblieben und die Untersuchung nicht energischer fortgeführt und auch auf die übrigen Teile des groſsen Bildwerks

ausgedehnt hat; feinen fcharfen Augen wäre eine endgültige Klarlegung diefer Frage unzweifelhaft gelungen.

Jedenfalls bleibt ihm die Kunftforfchung dafür zu Dank verbunden, dafs er den erften in diefer Sache zu machenden Schritt gethan und den Weg zur richtigen Erfaffung des Butinone geebnet hat. Sein Verdienft ift es, das reizende Bildchen der Madonna mit der h. Juftina und Johannes dem Täufer, welches fich im Befitz der Grafen Borromei auf Ifola Bella befindet und wegen feiner Infchrift:

BERNARDINVS. BETINONVS.
DE. TRIVILIO. PINXIT.

von jeher für das bezeichnendfte Werk des Butinone gehalten worden ift, als eine Arbeit des Gregorio Schiavone erkannt zu haben[1]). — Da auch das Bildnis beim Grafen Borromeo in Mailand (ein Filippo Mazzola) fich nicht halten läfst, fo bleibt einzig die Madonna mit den hh. Bernardinus und Leonardus, bezeichnet:

BERNARDINVS BVTINONI
DE TRIVIILIO
148(4)

ehemals in der Sammlung Caftelbarco, jetzt in der Brera zu Mailand, als beglaubigtes und von Butinone ohne Mitbeteiligung des Zenale ausgeführtes Werk übrig. Hat diefes Bild auch ungemein durch Übermalungen gelitten, fo bieten doch die noch erhaltenen Umrifslinien Anhaltspunkte genug zur Feftftellung der Eigenart oder mindeftens der Unarten des Künftlers, die wir in dem nachfolgenden Verfuch, feinen Anteil an dem Trevigliefer Bild auszufcheiden, näher in Betracht zu ziehen haben werden.

Das monumentale Altarftück vom J. 1485 in S. Martino zu Treviglio ift, wie bereits erwähnt, die am beften erhaltene unter denjenigen Arbeiten, welche Butinone gemeinfam mit Zenale ausgeführt hat. Ehemals für den Hochaltar diefer feit 1481 neu gebauten Kirche gemalt, jetzt im Chorumgang an einer Stelle angebracht, die wohl günftige Beleuchtung gewährt, aber den Überblick des Ganzen nur in ungenügender Weife geftattet, mifst das reich durch Pilafter und Karniefe mit goldenen Ornamenten gegliederte Werk, eines der impofanteften, welche uns aus dem Ende des 15. Jahrhunderts überkommen find, gegen 10 braccia in der Höhe und 6 br. in der Breite[2]). Das Ganze ftellte fich als eine

1) Die äufserft fauber und gleichmäfsig in Gold aufgefetzten Antiquabuchftaben der Infchrift ftimmen in der Form durchaus mit denen überein, welche fich im Saum des Mantels der Maria und innerhalb der Heiligenfcheine befinden, müffen aber nachträglich aufgefetzt fein, denn die Vergleichung des Bildes mit ficheren Werken Schiavone's (deren eines Madonna, mit guter Bezeichnung, feit kurzem fich in der Turiner Galerie sub Nr. 824 befindet, fomit rafch erreicht werden kann) lehrt unzweifelhaft, dafs es diefem angehört.

2) Dem am 26. Mai 1485 abgefchloffenen Kontrakt zufolge (mitgeteilt bei *Locatelli*, Illustri Bugamaschi, I, und etwas beffer bei *Cafati*, Treviglio) fetzten der Rektor der Kirche und die zwei Vorfteher der Bauhütte feft, quod dicti pictores (scil. magr. Bernardinus butinonus f. q. jacobi et magr. Bnardus de Zenallijs filius martini) teneantur et debeant

zweigefchoffige durch Pilafter dreifach gegliederte Faffade dar, die auf einem Sockel aufruht und mit einem Giebel bekrönt ift. Das in drei Rundbogen fich öffnende Obergefchofs ruht auf den Tonnengewölben des Untergefchoffes, die den Blick frei auf Landfchaft und Himmel fchweifen laffen. In der Mitte des Obergefchoffes thront Maria, von Engeln umgeben; an den beiden durch Eifen-Geländer abgefchloffenen Seitenfenftern erfcheinen je drei zu ihr hingewendete Heilige, links Lucia[1]), Katharina und Magdalena; rechts Johannes d. T., Stephanus und Johannes d. Ev.[2]). In dem offenen Untergefchofs ift in der Mitte der h. Martin, der Schutzpatron der Kirche, zu Pferde dargeftellt, mit der Anficht von Treviglio im Hintergrunde; links ftehen ein heiliger Bifchof[3]), ein Märtyrer-Jüngling[4]) und S. Petrus; rechts die hh. Sebaftian, Antonius und Paulus. Alle diefe Geftalten in etwa $^2/_3$ Lebensgröfse. Im Giebel ift innerhalb eines Rundes der Schmerzensmann in halber Figur dargeftellt; der Sockel ift durch drei Predellenbilder: die Geburt Chrifti, die Kreuzigung (in der Mitte) und die Auferftehung, geziert; an den Rifaliten der Pilafter find die vier Kirchenväter, mit den Evangeliftenfymbolen vor fich[5]), angebracht. Das ganze Bildwerk mufs bei feiner Verfetzuug auseinandergenommen worden und fchlecht wieder zufammengefügt worden fein, da einerfeits die in die Pilafter eingefügten und Ruhepunkte bildenden Rundbildniffe mitten durchfägt find und der ergänzenden Hälften entbehren, andererfeits die beiden äufserften Pilafter nicht mehr auf die zugehörigen Rifalite ftofsen, fondern weiter nach innen zu ftehen kommen.

facere anconam unam ad altare sancti Martini dictae ecclesiae, altitudinis brachiorum sex de bonis lignaminibus, hinc compositam et pictam et laboratam auro fino, azuro fino, et coloribus finis, et cum illis figuris de quibus videbitur dicto presbitero dno Simoni (de S. Pellegrino) et dictis fabricerijs; que ancona sit valoris et precii librarum mille imperialium vel circa. Das Bild folle an Ort und Stelle mit aller Sorgfalt ausgeführt und dann abgefchätzt werden. Nachträglich verpflichteten fich die Maler, von dem ausbedungenen Preife 100 fiorini in dono alla Comunità abzulaffen, und liefsen infolge einer Schätzung des Werkes, welche ein frate Vittore di Vigevano ausführte, noch weitere 60 fiorini ab. Die Vorfteher der Bauhütte wollten aber aufser diefen 160 fchliefslich noch weitere 100 Gulden abziehen. Da fahen fich denn die Künftler genötigt, behufs Erlangung diefer letzteren Summe den Generalvikar des Erzbifchofs von Mailand, und zwar fehr fpät, im Jahre 1507, da der Neubau der Kirche fein Ende erreicht hatte, um Hilfe anzugehen. Am 28. Okt. d. J. erliefs der Generalvikar an die Vorfteher der Bauhütte den Befehl, die Anfprüche der beiden Maler sotto pena di scomunica zu befriedigen. Butinone wurde zu einer Sitzung des Baurats citirt, legte den Sachverhalt dar, fcheint fich aber doch fchliefslich darein haben fügen zu müffen, feine und Zenale's Anfprüche für befriedigt zu erklären.

1) Ihre Augen auf einem Teller tragend, fomit nicht Apollonia (Locatelli) oder Martha (Cafati).

2) Laut den Infchriften im Gewandfaum und im Heiligenfchein; von Locatelli S. Jacobus benannt, von Crowe und Cavalcafelle als Heiliger unbenannt gelaffen, von Cafati gar (wohl wegen der weiblichen Gefichtsbildung und der Märtyrerpalme) als una santa martire aufgeführt.

3) Bartlos, mit einem Buch in der Hand; vielleicht S. Zeno, dem in Treviglio eine Kirche geweiht war. Jedenfalls nicht Ambrofius (Locatelli und Cafati).

4) In vornehmer Tracht, mit einer Fahne (rotes Kreuz in weifsem Felde) in der Hand. Wahrfcheinlich S. Mauritius, dem gleichfalls eine Kirche in Treviglio geweiht war. (Locatelli und Cafati nennen ihn S. Aleffandro.)

5) Daher von Crowe und Cavalcafelle für die vier Evangeliften gehalten.

Faſst man zuerſt die Tafeln der unteren Reihe ins Auge, ſo fallen folgende zwiſchen den je drei Geſtalten der linken und der rechten Seite beſtehende Unterſchiede ins Auge: die drei Heiligen der linken Seite ſind kräftig gebaute, eher etwas unterſetzte Geſtalten von charaktervoller Geſichtsbildung; in ihren Adern pulſirt feuriges Leben; eine mannigfaltig abgeſtufte Modellirung rundet die Formen und hebt ſie wirkungsvoll vom Hintergrunde ab; die bauſchigen Gewänder, die zum Teil ſich — ähnlich wie bei Mantegna — an den Körper anſchmiegen, bilden reiche, etwas eckige Falten; dazu geſellt ſich eine infolge glücklichen Wechſels in den Profilſtellungen wohlgefällige und den Raum gut ausfüllende Anordnung. Bei den Heiligen der rechten Seite dagegen, Antonius, Sebastian und Paulus, zeigen ſich die gerade entgegengeſetzten Eigenſchaften: ihre ſchlanken Geſtalten ſind von ſchwächlicher Haltung, ihre allgemein gehaltenen Geſichtszüge von mattem Ausdruck; eine gleichmäſsige hellgraue Modellirung rundet die Formen in eintöniger unzureichender Weiſe, ſo daſs man hier nicht lebendiges Fleiſch, ſondern mit Leder überzogene Präparate vor ſich zu haben glaubt; dazu fallen die Gewänder in langen langweiligen, faſt ſpitz gebrochenen Falten herab; endlich ſind alle drei Geſtalten in nahezu derſelben Profilſtellung vorgeführt, wodurch eine einförmige Wirkung erzeugt wird.

Es iſt klar: ein und derſelbe Meiſter kann dieſe beiden von einander ſo verſchiedenen Arten von Geſtalten nicht geſchaffen haben; hier ſtehen Zenale und Butinone einander gegenüber, und vergegenwärtigt man ſich nun das Brerabild des letzteren, ſo ſpringt in die Augen, daſs ihm die hh. Antonius, Sebastian und Paulus auf dem Trevigliefer Bilde angehören. Nur in einer Hinſicht ſcheint ein Unterſchied zu beſtehen: auf dem Brerabilde macht ſich die harte dunkelbraune Modellirung des Nackten in unangenehmer Weiſe bemerklich, während hier die Flachheit der hellgrauen Modellirung hervorgehoben werden muſste; wahrſcheinlich iſt ſolches aber nur eine Folge der ſchlechten Erhaltung des erſteren Bildes. Im übrigen erſtreckt ſich die Übereinſtimmung ſogar auf die geringfügigſten Merkmale. Wenn irgendwo, ſo iſt in ſolchem Fall die Chiromantie und Otognoſtik — um Schmarſows hübſchen Ausdruck zu brauchen — am Platz, welche Lermolieff mit ſo ſtarkem Nachdruck ſeinen Schülern lehrt, während Morelli doch wohl kein übergroſses Gewicht darauf legen dürfte. So zeigt der h. Paulus dieſelbe lange ſchmale Form des Ohrs, wie ſie der h. Leonardus des Brerabildes beſitzt; während das Ohr des Biſchofs (auf der links befindlichen Tafel) breit geöffnet und von runder Bildung iſt. Auch hier begegnen uns bei Butinone knochige, ſpitz auslaufende, an ihrem Anſatz weit von einander abſtehende Finger, während diejenigen des Zenale kurz und fleiſchig ſind. Die Nägel der Zehen ſind bei Butinone gerade abgeſchnitten, bei Zenale in einer der Form des Fleiſches folgenden Rundung. Alle dieſe Merkmale ſtimmen mit dem Brerabilde, ſowie die rundliche nach oben ſich verſchmälernde Bildung der

hohen Stirnen, mit ihren fchwach angedeuteten Augenbrauen bei Butinone: während Zenale's Stirnen kurz und breit, feine hochgewölbten Augenbrauen fehr ftark markirt find.

Von diefem Ausgangspunkte aus läfst fich feftftellen, dafs auch die Seitentafeln der oberen Reihe von denfelben Händen ausgeführt fein müffen, welche die unter ihnen befindlichen hergeftellt haben: alfo die drei voll ftolzen Selbftbewufstfeins daftehenden reichgewandeten weiblichen Heiligen links von Zenale, die kümmerlicheren männlichen Heiligen rechts von Butinone; von letzterem endlich auch die beiden Mittelbilder, oben die Madonna, unten der h. Martin [1]. Diefes Refultat weicht freilich von der Mehrzahl der fo unendlich verfchiedenen bisher aufgeftellten Löfungen durchaus ab: von Boffi, der fämtliche grofsen Bilder dem Zenale und nur die Predellenftücke dem Butinone zufchrieb, wie von Calvi, der im Gegenteil die letzteren dem Zenale und aufserdem demfelben nur den h. Martin geben wollte; von Crowe und Cavalcafelle, die, wie es fcheint, die ganze untere Reihe Zenale zuweifen; wie endlich von Morelli, der wohl den h. Martin dem Butinone, die Madonna aber dem Zenale geben möchte; nur Locatelli in feiner forgfältigen Studie über das Bild [2] ift zu einem Ergebnis gelangt, welches fich mit dem obigen im wefentlichen deckt, indem er von der m. E. richtigen Annahme ausgeht, dafs Butinone der an Verdienft und Ruf dem Zenale nachftehende Künftler gewefen fei; aber, fragt er, wie foll man denn annehmen, dafs erfterem trotzdem die Ausführung gerade der Hauptteile überlaffen worden fei? Hierauf läfst fich freilich keine ausreichende Antwort erteilen; die Thatfache felbft aber, dafs Butinone den überwiegenden Anteil an der Ausführung des Altarwerks gehabt, könnte vielleicht dadurch bekräftigt erfcheinen, dafs er es ift, der die Auszahlung des Reftbetrags betreibt.

Von den forglofer behandelten Predellenbildchen fcheinen die Geburt Chrifti und die Kreuzigung dem Butinone, die Auferftehung fowie die vier Kirchenväter dem Zenale anzugehören. Offenbar ift aber der Anteil der beiden Künftler an der Ausführung auch der Hauptbilder kein fo ftreng gefchiedener gewefen, wie es nach obiger Darftellung fcheinen möchte. Die Figuren natürlich find von jedem felbftändig entworfen und ausgeführt worden; für die Architektur dagegen, die fowohl in den reich vergoldeten Kaffettendecken der Gemächer des oberen Gefchoffes, wie in denen der Arkaden des Untergefchoffes einen durchaus einheitlichen, an die bekannten Innendekorationen Borgognone's erinnernden Charakter trägt; ferner für die Fruchtfchnüre, welche vor die drei Rundbogenöffnungen des

1) Beide in Photographie mitgeteilt von *C. Cafati* in feinem Buch: Treviglio di Ghiara d'Adda. Mailand 1873. 8⁰.

2) Illustri Bergamaschi, I. 410: In einigen der Bilder, wie der Madonna und dem h. Martin, nimmt er un colorito più pallido e cinericcio wahr; il S. Martino, meint er, ha bella testa, ma il disegno, la mossa, l'esilità della persona non reggono al confronto delle altre figure.... Bellissimi invece i tre santi a sinistra, specialmente il S. Ambrogio [Zeno].

Untergefchoffes gehängt find, wie für die Landfchaft, welche über alle drei Abteilungen hinläuft, mufs eine einheitliche Conception und Durchführung angenommen werden. Es wird wohl nicht allzu gewagt fein, diefe Teile dem auch als Architekt thätigen Zenale zuzuweifen, ebenfo wie die durchaus damit zufammenftimmenden in Gold und Schwarz eingezeichneten Ornamente, welche die Schildbögen famt ihren Stützen zieren.

Von Gemälden, die Zenale's Namensbezeichnung tragen, ift die Verfpottung Chrifti beim Grafen Borromeo in Mailand zu erwähnen, mit der Unterfchrift:

BERNA(R)DVS . ZENALIVS . TRIVIL .
PINXIT . ANNO . DNI . MDII . MEDIO .

ein Bild mit halblebensgrofsen Figuren; doch kann es wegen feiner fchlechten Erhaltung und der vollftändigen Übermalung für eine Charakteriftik des Meifters kaum in Betracht gezogen werden. Die Nifche, welche den Hintergrund abfchliefst, zeigt leere und fchwerfällige Renaiffanceformen; zu der jetzt fehr allgemeinen Formgebung gefellt fich in unangenehmer Weife ein Schwanken zwifchen teils paffivem, teils übertrieben heftigem Gefichtsausdruck. — Die fäugende Maria in der Galerie von Bergamo (Lochis 131), mit der falfchen Bezeichnung: BERNAR . . ZENALA, hat Morelli als einen fchönen frühen Borgognone nachgewiefen. — Die von Crowe und Cavalcafelle (Anm. 90) angeführte, „Zenale" bezeichnete Madonna in der Ambrofiana zu Mailand ift vielleicht das Bild, welches jetzt die Nr. 141 trägt; doch habe ich auf dem Rahmen keine Bezeichnung wahrnehmen können. Maria, im Bruftbilde gefehen, hält das fie umhalfende Chriftkind auf ihren gekreuzten Händen; ihre rechte Bruft ift entblöfst. Hintergrund gelb mit feiner fchwarzer Mufterung. Das Bild ift zu befchmutzt und verdorben, um ein Urteil zu ermöglichen.

Von weiteren beglaubigten Malereien Zenale's haben fich nur die, gleichfalls in Gemeinfchaft mit Butinone ausgeführten, Fresken der Cappella Griffi in SS. Pietro e Paolo in Geffati zu Mailand teilweife erhalten. Diefelben ftellten Scenen aus dem Leben des h. Ambrofius, des Namensheiligen des im J. 1493 verftorbenen herzoglichen Leibarztes Ambrogio Griffi dar, welch letzterer unter dem Priorat des Bartholomäus de Vincentia (1485—1492) eine fürftliche Dotirung für die Ausfchmückung und den Unterhalt der Kapelle in feinem Teftament ausgeworfen hatte, darunter auch 250 Goldfcudi für deren Ausmalung. Wie es fcheint, wurden die Malereien erft nach feinem Tode in Angriff genommen, denn das Klofter, zu welchem die Kirche gehört, gelangte nur mit Schwierigkeit in den Befitz des Vermächtniffes, welches die als Univerfalerbin eingefetzte Confraternità der Mifericordia zurückzuhalten trachtete[1]). — Über die dafelbft ausgeführten

1) *Plac. Puccinellus,* Chronicon insignis monasterii D. D. Petri et Pauli de Glaxiate Mediolani. Mail. (1655) 4°. pag. 150. — Näheres über Ambr. Griffi f. bei *Argelati,* Bibl. Script. Mediol. 1745, I. 2 col. 708.

Fresken berichtet Latuada, Descrizione di Milano, 1737, I, 248 fg.: uno de' quali (der beiden Maler) espresse con idea più tosto curiosa, che vera, il Santo Arcivescovo come Proconsole in atteggiamento di fare amministrare giustizia col gastigo de' rei, puniti con varie forme di tormenti; l'altro poi rappresentollo come mite pastore in mostra di amore paterno e benefico. Späterhin übertüncht, wurden diefe Malereien erft 1862 wieder freigelegt, doch gelang nur die Erhaltung der erfteren der beiden genannten Darftellungen, an der Chorfeite. Von der Bezeichnung der beiden Künftler (am Sockel des Sitzes der Justitia) ift das Folgende jetzt noch erkennbar:

(OPVS BERNA)RDNI B(V)TINO(I) ET BERNARDI (DE) ZENALIS DE (TREVIL)IO [1]).

Die aus den fünf Seiten eines Achtecks konftruirte Kapelle, welche das Querfchiff auf der linken Seite abfchliefst, enthielt übrigens nicht nur die beiden genannten Bilder, fondern war vollftändig ausgemalt. So hat fich noch in der fpitzbogigen Lünette der Schlufswand ein h. Ambrofius erhalten, mit fliegenden Gewändern auf einem Schimmel nach rechts hin reitend; die beiden anftofsenden Lünetten der fchmalen Fenfterwände zeigen von Greifen flankirte Wappenfchilde; endlich ift auch die Lünette über dem grofsen Bilde der Gerechtigkeit des h. Ambrofius erhalten. Diefes letztere fehr verdorbene Wandbild baut fich als figurenreiche Kompofition auf vielen Plänen hoch auf. Die Gerechtigkeit des h. Ambrofius wird durch eine im Vordergrunde inmitten zahlreicher Umgebung thronende weibliche Figur, die Juftitia, fymbolifirt, welche über einen vom Henker ihr vorgeführten Verbrecher das Urteil fpricht, während weiter zurück der h. Ambrofius, umringt von einem Kreis fitzender Männer, auf erhöhter Eftrade in feiner Eigenfchaft als Prokonful fteht. Noch höher hinauf find verfchiedene Epifoden in kleinen Figuren vorgeführt und das Ganze findet feinen Abfchlufs in einer hoch oben auf dem Bergrücken poftirten Kirche von bramantesken Formen, wie fie auch bei Leonardo vorkommen[2]). Ganz im Vordergrunde find viele porträtartig aufgefafste Perfönlichkeiten, jetzt nur noch bis zur Bruft fichtbar, dargeftellt. In diefer Malerei wird wohl, auf Grund der befonderen Kennzeichen, wie der Kopftypen (bei der neben der Justitia ftehenden Frau: lange fchmale Nafe, kleiner Mund mit in der Mitte etwas aufgeworfener Oberlippe, fchläfrige Augen), der fchmalen fpitzen Ohren, der übermäfsigen Betonung der ftraffgefpannten Streckmuskeln der Finger mittels heller Lichter, endlich der langgezogenen geraden Gewandfalten die Hand Butinone's zu erkennen fein; in den Lünetten dagegen und

1) In allen Dokumenten und Infchriften find die Namen Bernardinus Butinonus (mit einem t) und Bernardus (nicht — inus) de Zenalis refp. Zenallijs gefchrieben.

2) Durchaus ähnlich dem von *J. P. Richter*, The literary works of L. da Vinci, II. Taf. 85 Nr. 1 mitgeteilten Entwurf (Geymüller Gruppe 3, erfter Typus ee), jedoch ohne Laterne; die vier kleinen Nebenkuppeln find durch Pyramiden erfetzt, der Tambour durch acht grofse Rundfenfter durchbrochen und zu den vier Ecken durch Voluten, ähnlich wie auf Raffaels Spofalizio, übergeleitet.

wohl auch in den die Wandflächen abgrenzenden grau in grau gemalten Pilaftern glaube ich die Hand Zenale's zu fehen. Von diefen Pilaftern zeigt der links von der grofsen Darfteilung befindliche ein merkwürdig phantaftifches und ausnehmend gefchmackvolles Flechtwerk; der rechts dagegen lockere, durch Bänder zufammengehaltene, oben in Brand gefteckte Bündel von Holzftäben; beide tragen gemalte Kapitäle von edelfter, durchaus an Bramante erinnernder Zeichnung, auf denen der rings um die Kapelle laufende und von einer bis zum Anfatz der Gewölberippen reichenden Attika bekrönte Architrav aufruht. Auf diefer Attika wird fich innerhalb der über dem grofsen Fresko befindlichen Lünette, welche als Himmelsraum behandelt ift, eine Schar Engelputten getummelt haben, von denen jetzt nur noch zwei erhalten find, die in ihren drallen Formen auf Zenale zu weifen fcheinen. Im ganzen aber läfst fich aus dem ehemals fo reichen Freskenfchmuck diefer Kapelle für die Kenntnis unferes Meifters nur wenig gewinnen; einzig mit Sicherheit kann behauptet werden, dafs er den h. Ambrofius gemalt haben mufs: denn wer Butinone's hölzernen Gaul in Treviglio gefehen, wird überzeugt fein, dafs ihm ein mit folchem Feuer dahinftürmender Renner nie gelingen konnte.

Zu diefer fpärlichen Kunde über Zenale's Malereien gefellt fich eine bisher nicht ausgenutzte Notiz über feine Thätigkeit als Zeichner von Intarfien, die für uns um fo wertvoller ift, als fie von einem fo gut unterrichteten Kunftfreunde wie Marcantonio Michiel, dem „Anonymus" des Morelli, herftammt. Bei S. Domenico zu Bergamo merkt er an: In la Cappella maggiore li banchi di tarsia sono de man de Fra Damian Bergamasco Converso in S. Domenego . . . Li disegni de ditte tarsie furono de mano de Trozo da Monza e de Bernardo da Trevi[1], del Bramantino, e altri, e sono istorie del Testamento Vecchio e prospettive. Diefe Chorftühle wurden fpäter nach der Kirche S. Stefano und 1561 nach S. Bartolommeo, wo fie fich noch jetzt befinden, hinüber gebracht.

Ohne Schwierigkeit fondern fich deren Darftellungen in drei Gruppen: die fchönen architektonifchen Profpekte, die fich dem in diefer Gattung berühmten Bramantino, mit deffen in der Ambrofiana bewahrten Zeichnungen fie viel Verwandtfchaft haben, zuweifen laffen; dann die hiftorifchen Scenen mit den heftig bewegten kleinen Figuren, in denen man die altertümelnde Manier des Troso da Monza, entfprechend feiner Faffadenmalerei in der Via di Porta Dipinta, erkennt; endlich drei Tafeln, die durch ihre markige Behandlung durchaus vor den übrigen hervorleuchten: es find dies der knieende Johannesknabe, das Haupt Johannes des Täufers und die Leidenswerkzeuge Chrifti. Die Gröfse der mit ficheren äufserft feinen Strichen umriffenen Formen, die Schlichtheit und vollendete Ab-

1) *Locatelli,* Ill. Berg. I 147 Anm. führt zur Bekräftigung deffen, dafs hiermit Treviglio gemeint fei, an, dafs man unter Betonung der Endfilbe den Namen diefer Stadt fo, wie derfelbe in der bergamesker Mundart ausgefprochen wird, erhalte.

rundung der Kompofition, endlich auch die breite Bildung des Ohrs am Johanneskopf zeigen, dafs wir es hier mit Zenale zu thun haben.

Denfelben Stileigenfchaften begegnen wir auf dem fchönen, nicht genugfam beachteten Chorgeftühl von S. Maria delle Grazie in Mailand. Hier, wo nur die Thätigkeit einer Zeichnerhand wahrzunehmen ift, offenbart fich Zenale's Urheberfchaft durch das Vorhandenfein zahlreicher Einzelfiguren in noch ftärker überzeugender Weife. Die Rückwand des mittleren Sitzes zeigt den h. Ambrofius in ganzer Figur innerhalb eines perfpektivifch gezeichneten Portikus thronend; zu den Seiten ziehen fich abwechfelnd je eine Tafel mit rein ornamentaler Rankenfüllung und eine mit figürlicher Darftellung, und zwar beftehen die letzteren aus vier Halbfiguren heiliger Dominikaner, zwei Erzengeln und der Jungfrau Maria fowie Maria von Ägypten in ganzer Figur und endlich drei einzelnen Engelputten, deren einer eine Mufchel trägt, der zweite den Namenszug Chrifti emporhebt, während der dritte mufizirt. Die Attribute find hier in derfelben wirkungsvollen, grofse dunkle neben grofse helle Flächen ftellenden Weife behandelt wie in Bergamo. Bei der auffallenden Übereinftimmung, welche zwifchen beiden Werken in technifcher Hinficht befteht, liegt es nahe, an Fra Damiano als Verfertiger auch des letztgenannten Stuhlwerkes zu denken. Nur bedarf es dann einer Erörterung über die Lebenszeit diefes Künftlers. Taffi (Vite de' pittori etc. Bergamaschi) verfetzt feine Geburt in den Anfang des 16. Jahrh.; Marchefe (Memorie etc.) rückt fie wenigftens bis vor 1490 zurück. Dann könnte er jedoch immer noch nicht wohl der Verfertiger der Chorftuhlfüllungen von S. Maria delle Grazie fein, welche nach der (bei Annoni, Documenti spett. alla storia della S. Chiesa Milanese etc., Como [1839] S. 6 mitgeteilten) Schenkungsurkunde Lodovico il Moro's bereits 1497 fertig waren[1]. Marchefe felbft aber ftellt (in der Ausg. von 1878/79, II. 275) einige Daten zufammen, welche durchaus auf den Schlufs führen, dafs Fra Damiano bereits wefentlich früher geboren fein müffe, als gewöhnlich angenommen wird. Nach dem Anonymus des Morelli war er ein Schüler des Fra Schiavon, d. i. des Sebastiano da Rovigno, der, um 1420 geboren, bereits 1505 ftarb. Sein Mitfchüler war Fra Giovanni da Verona, 1467 geboren. Daraus hat bereits Caffi die Folgerung gezogen, dafs Fra Damiano etwa ein Altersgenoffe des letzteren gewefen fei. Sein Todesjahr 1549 fpricht wenigftens nicht dagegen. — Nach dem Vorftehenden erfcheint es nun durchaus nicht unmöglich, dafs Fra Damiano das Chorftuhlwerk von S. Maria delle Grazie im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts angefertigt habe; dann müfste auch dasjenige von Bergamo ungefähr in die gleiche Zeit verfetzt werden.

Es liegt in der Natur der Sache, dafs diefe Werke uns über den Maler Zenale nicht viel Neues lehren können, wenngleich fie infolge der unübertrefflichen Sauberkeit der Arbeit die Stileigenfchaften feiner Zeichnung mit äufserfter

1) Nach *Mongeri*, L'arte in Milano, S. 212, war diefe pulcherrima tabulatura, wie fie die Stiftungsurkunde nennt, in das alte aus dem Jahre 1470 ftammende Stuhlwerk eingelaffen.

Treue übermitteln; im Zusammenhang mit seiner mehrfach überlieferten Thätigkeit als Architekt aber dienen sie wesentlich zur Vervollständigung der Kenntnis seiner Künstlerindividualität: sie zeigen, dafs er zu den gröfsten, mit dem vollendetsten Geschmack ausgerüsteten Meistern auf dem dekorativen Gebiet gehört.

Von den Fresken, welche Zenale in den Klosterhöfen von S. Maria delle Grazie ausführte [1]), hat sich nichts erhalten. Crowe und Cavalcaselle freilich führen Bruchstücke von Heiligenfiguren in der Kirche und eine Madonna mit Kind innerhalb einer Lünette sowie ein Brustbild des h. Dominicus und Rundbilder von Dominikaner-Heiligen in den Kreuzgängen an, die sie für gemeinsame Arbeiten des Zenale und Butinone halten. Im Jahre 1869 seien sie pietätlos überpinselt worden. Diese Malereien habe ich nicht gesehen; dagegen befinden sich in dem Durchgang zwischen dem Chor und dem Kreuzgang Freskenreste, die durchaus auf Zenale's Hand weisen. Zwischen den beiden Fenstern der h. Martin, eine jugendlich-stramme, vornehm-schöne Gestalt, auf einem Pferde, das wesentlich lebendiger behandelt ist als dasjenige Butinone's in Treviglio; darunter schwer erkennbare Spuren einer Madonna, welcher sich von beiden Seiten Anbetende nahen. An den übrigen drei Seiten Halbfiguren von Petrus und Paulus, Dominicus und dem segnenden Weltheiland (letztere beide übermalt) in Runden, die von Quadraten eingeschlossen sind. Die Ecken der letzteren sowie die Pilaster zwischen den Quadraten sind mit reichen, äufserst präzis grau in grau auf dunkel rötlichbraunem Grunde ausgeführten Ornamenten geziert, welche an diejenigen von S. Pietro in Gessate erinnern. — Auch diese Malereien dürften, ebenso wie die Chorstuhlfüllungen, in den neunziger Jahren entstanden sein, zu der Zeit, da Leonardo im Refektorium an seinem Abendmahl malte. Bekanntlich stand derselbe damals mit Zenale in Verkehr.

Sowohl nach der Analogie der Figurenzeichnung wie der Ornamentbehandlung erscheint es nicht unwahrscheinlich, dafs die beiden grau in grau gemalten Fresken aus dem J. 1498 im Vorhof von S. Ambrogio zu Mailand dem Zenale angehören; aber auf jeden Fall sind dieselben zu sehr beschädigt, um ein sicheres Urteil zu ermöglichen. Auf der rechten Wand ist inmitten einer Renaissancehalle der h. Ambrosius dargestellt, wie er Augustinus und zwei andere Jünglinge tauft; fast das ganze Bild ist in rohester Weise neu gemalt, nur die drei Knieenden und die oberste Reihe der Zuschauerköpfe auf der rechten Seite lassen einigermafsen das ursprüngliche Aussehen erraten. Die beiden einfassenden gemalten Pilaster sowie der auf ihnen aufruhende Architrav sind mit

1) Über einer Thür des ersten Klosterhofs die wegen ihrer gelungenen Verkürzungen vielfach gerühmte „Auferstehung", welche noch zu Lanzi's Zeit sichtbar war; wie es nach *Torre's* Ritratto di Milano scheint, handelte es sich hierbei um die Begegnung des Auferstandenen mit Magdalena. Ferner in demselben Klosterhof vier Fresken aus dem Leben Christi in Chiaroscuro, für deren zwei an der Kirchenwand befindliche *Girol. Gattico* die Gegenstände angiebt: Christi Beschneidung und der wunderbare Fischzug. — Jetzt sind daselbst nur die beiden grau in grau gemalten Thürlünetten Bramantino's zu sehen.

grau in grau gemaltem Rankenornament auf tiefrotem Grunde und Rundmedaillons mit Köpfen etc. geziert. Unter dem Architrav zieht fich die Infchrift hin: Opera venerabilium ... (canonicorum) ... (pic)tura hec facta est 1498 (nach Mongeri)[1]. Das gegenüberliegende Wandbild, durch Pilafter und auf ihnen aufruhende Rundbogen in drei Teile geteilt, zeigt in der Mitte innerhalb einer offenen Halle mit kaffettirter Rofettendecke den h. Ambrofius, wie er einen vor ihm knieenden Mann in Gegenwart von Umftehenden fegnet; auf der linken Seite Lodovico il Moro mit feinen beiden Vorgängern und feinem Sohn Maffimiliano. Der untere Teil diefer beiden Darftellungen ift völlig zerftört, ebenfo wie das Bild der rechten Seite. Pilafter und Architrav zeigen hier ähnliche Ornamente wie auf der rechten Wand; in die Zwickel zu Seiten der Rundbogen find Bildnismedaillons eingelaffen, von denen die mit den Namen Artus und Terchia bezeichneten dadurch merkwürdig find, dafs fie bekannte Modelle aus Leonardo's Atelier wiedergeben.

In derfelben Kirche ift auch das dreiteilige, freilich ftark übermalte Bild am Ende des rechten Seitenfchiffs, eine Madonna mit den hh. Ambrofius und Hieronymus, ein Werk das Zenale, unter deffen Namen es auch die Guiden — urfprünglich befand es fich im Profefforat des Klofters S. Francesco — erwähnen. Calvi fcheint der erfte gewefen zu fein, der den Mittelteil mit der Madonna für Butinone in Anfpruch nahm, woraufhin Crowe und Cavalcafelle das Bild als eine gemeinfame Leiftung der beiden Künftler anführten: eine Verfchiedenheit in der Behandlungsweife der einzelnen Teile läfst fich aber nicht erkennen.

Endlich find einige Gemälde anzuführen, die ich auf Grund der oben erwähnten Merkzeichen unferem Meifter glaube zufchreiben zu dürfen. Es find: die Fresken aus dem Leben des h. Antonius in der zweiten Kapelle linker Hand in S. Pietro in Geffate zu Mailand, die wahrfcheinlich nach 1482, dem Jahre, da Ambrogio Longhinana die Kapelle wiederherftellen liefs und neu dotirte (Latuada, Descriz. di Milano, I. 249), ausgeführt wurden. Auch Calvi giebt fie dem Zenale; Paffavant (im Kunftblatt von 1838 S. 265) nennt Civerchio „den Älteren"; Crowe und Cavalcafelle denken an Montorfano.

Die Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand befitzt von ihm einen h. Antonius, 2/3 lebensgrofse ganze Figur, in einer Bogenhalle ftehend, durch die man auf Landfchaft blickt, urfprünglich wohl ein Flügelbild (Nr. 135 „Scuola Milanefe")[2]. — Ein Bild bei Herrn Frizzoni-Salis in Bergamo: der h. Michael nebft einem h. Bifchof, der einen Kanonikus empfiehlt, offenbar gleichfalls Flügel, doch mit nahezu lebensgrofsen Figuren innerhalb einer goldenen offenen Halle, zeigt die dem Meifter eigentümlichen Formen, jedoch in etwas verallgemeinerter Weife, weshalb es eher als Altarbild zu betrachten wäre. — Das grofse dem Bramantino zuge-

1) *Calvi*, Notizie, II. 12, lieft 1428 und giebt die Malereien feinem „alten" Bramantino.

2) Das Gegenftück, falls es überhaupt ein folches ift: der h. Stephanus (Nr. 129), dürfte eher der Schule Zenale's angehören.

ſchriebene Querbild von 1491, die Beſchneidung Chriſti, im Louvre (Nr. 409), ſcheint mir durchaus auf Zenale zu weiſen. Zu den Seiten der Hauptſcene ſtehen je zwei Heilige: links Ambroſius und eine Märtyrerin, rechts Hieronymus und ein Biſchof; im Vordergrunde kniet der Stifter, ein Frate Jacobus Lampugnani, gegenüber dem links, zu Seiten der thronenden Madonna, knieenden Hohenprieſter. Die ſymmetriſche Anordnung, die geſchickte den Raum nach ſeiner Tiefe hin ausnutzende Gruppirung der Geſtalten, deren würdevolle Charakteriſirung und groſse Zeichnung, endlich die Behandlung der Architektur und des Ornaments: wiederum eine offene Halle, welche Durchblick auf die Landſchaft gewährt, ſowie Pilaſter mit zierlicher Goldintarſia auf ſchwarzem Grunde; das alles iſt für den Meiſter charakteriſtiſch. An den Seiten des Thronſockels lieſt man die Inſchrift: XC ANNO 1491 | FR. ĪA. L̄APVGNANVS. P̄P̄. | HVMIL̄. CAN̄. Crowe und Cavalcaſelle beſchreiben das Bild zuſammen mit einer Kreuzigung im Mailänder Municipio als Werk Bramantino's; doch paſst das, was ſie von der Kreuzigung ausſagen, durchaus nicht auf das Louvre-Bild. Letzteres ſtammt aus dem Kloſter der Oblati zu Mailand und befand ſich zu Paſſavants Zeit im Beſitz des Herzogs Melzi, wo es für einen Leonardo galt; Passavant meint, es könne vielleicht von Criſtoforo Lombardino gemalt ſein, einem Künſtler, den jedoch Lomazzo (Tratt. II. 325) vornehmlich als Architekten anführt.

Auf Grund dieſes Materials und mit Zuhilfenahme der ſonſtigen Nachrichten über Zenale's Leben und Wirken vermögen wir uns von dem Künſtler ein deutlicheres Bild zu machen als von irgend einem der übrigen Lombarden, mit alleiniger Ausnahme Foppa's. Wir gewahren, daſs er mit Recht von Lomazzo ſtets mit Foppa und Mantegna zuſammen als Fortſetzer ihrer Beſtrebungen auf den Gebieten der Proportionslehre und Perſpektive, dann auch mit Leonardo, Bramante und den groſsen Zeichnern der ſpäteren Zeit genannt wird, und zwar ſowohl in Bezug auf das Entwerfen von Gemälden wie von Bauwerken.

Während eines langen Lebens, von 1436 bis 1526, war es ihm gegeben, ſein Heimatland, beſonders aber deſſen Hauptſtadt Mailand, mit einer anſehnlichen Reihe von Malereien, zum nicht geringen Teil in Fresko, zu ſchmücken; daher Ceſariano in ſeiner Vitruvausgabe mit Recht die pratica del pingere in muri in qualche parte de Architectura di Bernardo Triviliano hervorheben konnte; zugleich eines der vielen Zeugniſſe für das Anſehen, in welchem der Künſtler noch in ſeinem ſpäteſten Alter ſtand. Durch ſeine, für uns leider verlorenen, kunſttheoretiſchen Forſchungen hatte Zenale den Rang einer Autorität erworben, die ſelbſt zur Zeit eines Leonardo ſich zu behaupten vermochte. In der letzten Hälfte ſeines Lebens ward ihm endlich die Leitung wichtiger Bauten, wie namentlich diejenige des Mailänder Doms, übertragen. Nimmt man dazu ſeine durchaus einzig daſtehende Thätigkeit als Ornamentenzeichner, ſo gewinnt man das Bild einer jener vielſeitigen und zugleich harmoniſchen Perſönlichkeiten, wie ſie für die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts in Italien charakteriſtiſch ſind; und

darf man ihn auch nicht mit feinen erlauchten Zeitgenoffen Bramante, Leonardo, Michelangelo, Raffael auf eine Linie ftellen, fo verlangt fein Name fofort nach ihnen genannt zu werden.

Lomazzo nennt als feinen Lehrer Vincenzo Civerchio cognominato il Vecchio, den Maler der Fresken in der Petrus-Martyr-Kapelle von S. Eustorgio zu Mailand. Diefer Künftler, den Lomazzo freilich mehrfach ausdrücklich von Foppa unterfcheidet, ohne jedoch etwas weiteres über ihn auszufagen, den auch Vafari nicht kennt, dürfte doch endlich aus der Gefchichte zu ftreichen fein, nachdem die Jahrhunderte lang übertünchten Fresken, die kürzlich wieder zu Tage getreten find, deutlich die Urheberfchaft Foppa's gezeigt haben[1]. Letzteren, der bereits 1455 ein völlig ausgebildeter Maler war, mag Zenale gar wohl zum Lehrer gehabt haben, wenn fich auch keine direkte Beeinfluffung in feinen Werken nachweifen läfst. Die Berührungspunkte find durchaus allgemeiner Natur, aber bedeutungsvoll fowohl für die Kunftbeftrebungen jener Zeit, wie für die unter fich übereinftimmenden Charaktereigenfchaften beider Künftler. Monumentale Gröfse ftreben beide an, aber über dem Pomp der Infcenirung vergeffen fie doch nicht in erfter Linie die Einfachheit und Ruhe der Kompofition im Auge zu behalten. Sie vertreten eine Kunft, die jenes heroifchen Zeitalters, wie Morelli dasfelbe benannt hat, völlig würdig ift: eine Kunft, die noch durchaus im Dienft der Kirche fteht, fich deren ftrenger Zucht willig fügt, und der es Ernft ift mit dem, was fie malt. In diefem Ernft der Auffaffung fpiegelt fich hell der markige Charakter beider Meifter. Butinone ift matt und fchwachmütig dagegen; ebenfo der fonft Zenale fo nah verwandte und unverkennbar von Foppa herkommende Borgognone. Nur beweift Foppa feine Überlegenheit durch die Dramatik, mit welcher er Scenen wie die aus dem Leben des Petrus Martyr zu erfüllen weifs, und andererfeits durch die gröfsere Gemütstiefe und Innigkeit, welche er in feine Madonnenbilder legt. Dafür tritt bei Zenale mehr die handfefte Natur zu Tage, welche ihre Geftalten mit einer fprühenden Lebensenergie erfüllt und die mangelnde dramatifche Bewegung durch reicheren Schmuck der Örtlichkeit und fonftige Ornamente aufzuwiegen fucht. Steht er in der bisweilen knitterigen Gewandbehandlung fowie in der liebevollen Durchführung der landfchaftlichen Hintergründe dem Foppa ziemlich nahe, fo weicht er in wefentlichen Punkten, wie der Zeichnung der Körperformen und der Modellirung, beträchtlich von ihm ab: feine Körperformen find fülliger und maffiger und in den Umriffen ftärker gerundet; die Modellirung ift heller und in gröfseren gleichmäfsigen Maffen gehalten: in beiden Hinfichten gelangt das auf die Gefamtwirkung hinftrebende Wefen des Meifters zum Ausdruck, welches fchliefslich in der fymmetrifchen Kompofition und der vollendeten Ausnutzung des

1) Die Benennung Foppa's als Vincenzo (Bresciano) il Vecchio zur Unterfcheidung von dem eine Zeitlang gleichfalls in Brescia thätigen, wenn auch aus Crema ftammenden Vincenzo Civerchio mag infolge des Gleichlauts zu einer Verwechfelung geführt haben; wie denn des letzteren Name von Vafari in die Form Verchio umgebildet wurde.

Raumes feinen höchften Triumph feiert. Zenale ift vermöge feiner eminent formalen Anlage in erfter Linie Zeichner, wie folches fchon Vafari betonte; aber gerade für den Freskomaler ift das ja die wefentliche Eigenfchaft. Man wird daher bei ihm auch nicht die wunderbar feine und harmonifche malerifche Vollendung zu fuchen haben, die Foppa gewiffen kleinen Andachtsbildern zu geben wufste. Wohl aber entftammt diefem Grunde eine weitere Eigenfchaft, welche neben der gemeinfamen Grundlage der Charaktere den zweiten Punkt der Übereinftimmung zwifchen beiden Künftlern bildet: die Beherrfchung der perfpektivifchen Regeln und die Vorliebe, mit welcher fchwierige Probleme diefer Art gelöft und zur Anwendung gebracht werden.

Die Freude an dem kürzlich errungenen und ftetig weiter ausgedehnten Befitz diefer Regeln, die erft die Erreichung eines der wefentlichen Ziele der Malerei, die vollendete Illufion, ermöglichten, bildet überhaupt eines der charakteriftifchen Merkmale der Zeit; nachdem in der erften Hälfte des Jahrhunderts die grofsen Florentiner die Grundlage gelegt, Piero della Francesca in Mittelitalien und Mantegna im Norden diefe Kunft in ihrer ganzen Fülle zur Anwendung gebracht, fcheinen die perfpektivifchen Studien nirgends fo eifrige Pflege gefunden zu haben als im Mailand der zweiten Hälfte das Jahrhunderts, in jenem Mailand das unter dem prunkvollen Regiment der Sforza's feinem Ziel, ein zweites Athen zu werden, entgegeneilte. Gleich Foppa, Leonardo, Bramantino hat auch Zenale einen perfpektivifchen Traktat verfafst, von dem wir jedoch nur dürftige Kunde durch Lomazzo befitzen. In der „Idea“ S. 17 fagt er: . . . scrisse un trattato di prospettiva ad un suo figliuolo l'anno della peste del 1524 e del modo di edificar case, templi ed altri edificij. Im „Trattato“ bekennt er fich als Befitzer des Buches. Eine Stelle, betreffend die Deutlichkeit entfernter Gegenftände, führt er in der „Idea“ S. 107 an.

Als Zenale gemeinfam mit feinem Landsmann Butinone im J. 1485 den Auftrag erhielt, um einen anfehnlichen Preis das prächtige Altarblatt für S. Martino zu malen, mufs er, der nahezu Fünfzigjährige, bereits auf eine Reihe von Werken, die feinen Ruf begründet, haben zurückblicken können. Doch befindet fich unter den wenigen erhaltenen keines, welches fich mit irgend welchem Grunde früher anfetzen liefse, als das Trevigliefer Bild. Wohl aber haben wir Kunde von vielen Werken, die er in Mailand felbft ausgeführt, und die jetzt zum gröfsten Teil untergegangen, teilweife vielleicht nur verfchollen find: fo die Martyrien der hh. Petrus und Paulus, Fresken in einer Kapelle von S. Francesco; im Carmine eine Kapelle (die dritte rechts) mit Vorftellungen aus dem Leben der Magdalena, die wegen ihrer Verkürzungen gerühmt wurden; das Fresko der Verkündigung in S. Simpliciano[1]; in Sta. Anna das Altarbild mit der Namensheiligen (noch zu

1) *Lomazzo* (Tratt. II, 49) fpricht von ante dell' organo; woraufhin wohl Crowe und Cavalcafelle diefe Darftellung mit den beiden Tafeln beim Grafen Borromeo in Mailand indentifizirt haben. Verwandtfchaft mit Zenale's Stil ift freilich vorhanden, doch wird die

Franc. Bartoli's Zeit [1776] vorhanden); in S. Matteo alla Moneta auf dem Hochaltar drei Tafeln mit der Madonna und den beiden Johannes, wo ſich nach Albuzzi um 1770 auch noch eine kleine Pietà befunden haben ſoll; im Nonnenkloſter del Crocefiſſo, über der Thür, welche aus dem Kloſter in die Kirche führte, ein Fresko: Maria mit dem Chriſtkinde an der Bruſt, nebſt dem h. Bernhard und anderen Mönchen ſeines Ordens (Torre Ritr. 139). — Über die Entſtehungszeit aller dieſer Werke fehlen die Nachrichten.

Nach Beendigung der Arbeit in Treviglio ſollen beide Maler für die geiſtliche Brüderſchaft des benachbarten Mozzanica Bilder ausgeführt haben, die der genannte Albuzzi ſah; wie denn dieſe gemeinſame Wirkſamkeit längere Zeit hindurch angedauert zu haben ſcheint. Die wohl in den neunziger Jahren in S. Pietro in Geſſate zu Mailand ausgeführten Arbeiten ſind hier zu erwähnen, ebenſo wie die untergegangenen Dekorationen in der groſsen Sala della Palla des Caſtello di Porta Giovia daſelbſt, zu deren Ausführung ſie gleich allen übrigen namhaften Malern des mailändiſchen Gebiets zu Ende des Jahres 1490, als die Doppelhochzeit Lodovico il Moro's und ſeiner Tochter Anna nahe bevorſtand, herbeigerufen wurden [1]. Als eine dauernde und regelmäſsige kann aber, den erhaltenen Werken wie den Dokumenten nach, die Verbindung beider Künſtler nicht betrachtet werden.

Wenn der vorſtehende Verſuch, beſtimmte Werke Zenale zuzuteilen, Billigung finden ſollte, ſo würde ſich daraus ergeben, daſs das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts ein für ihn beſonders fruchtbares geweſen; denn dieſer Zeit gehörten auſserdem noch die Beſchneidung im Louvre, die Fresken von S. Ambrogio ſowie diejenigen in S. Maria delle Grazie und die Chorſtuhlfüllungen daſelbſt an. Es ergäbe ſich daraus, daſs er nach Vollendung der Arbeiten im Kaſtell ſeinen Wohnſitz in Mailand behalten und gleich Bramante, der damals die ſeinen Ruhm weithin verbreitende Canonica, den Hallengang an S. Ambrogio, vollendete, gleich Leonardo, der das Modell zum Reiterbild Francesco Sforza's entwarf und ſein Abendmahl ſchuf, von Lodovico il Moro beſchäftigt wurde und zwar in erſter Linie für jene Kirche der gnadenreichen Mutter Gottes, deren Ausſchmückung dem von abergläubiſcher Religioſität erfüllten Fürſten zunächſt am Herzen lag. Daſs Zenale ſeinen Hauptwirkungskreis in S. Maria delle Grazie gefunden, wird auch ſchon durch den Umſtand bewieſen, daſs er in dieſer Kirche

Möglichkeit einer Identifizirung beider Werke dadurch ausgeſchloſſen, daſs *Torre* (Ritr. di Mil. 1674 S. 235) ausdrücklich bezeugt, die Malereien in S. Simpliciano ſeien al fresco ausgeführt geweſen und hätten ſich nei lati interiori della porta maggiore befunden; ebenſo Latuada. *Lanzi* (II. 397) bemerkt: con un' architettura artficiosissima a ingannar l'occhio. Questa però è il meglio della pittura: le figure han del meschino in sè e ne' vestiti.

1) Der zu dieſem Behuf an den Podestà von Treviglio erlaſſene Befehl (mitgeteilt bei *Caſati*, Caſtello di Milano, 1876, 4⁰ S. 104) iſt dadurch intereſſant, daſs er die damalige Anweſenheit beider Maler in ihrer Vaterſtadt bezeugt, und ferner durch die mit den ſonſtigen Dokumenten übereinſtimmende Schreibung ihrer Vornamen: Bernardo di Genaro (Zenale) und Bernardino (Butinone).

felbft neben feinem im J. 1524 von der Peft hingerafften Sohn Gerolamo feine Grabftätte fand. Von dem Verhältnis gegenfeitiger Achtung, worin er und Leonardo zu einander ftanden, giebt die von Lomazzo mitgeteilte Anekdote ein fchönes Zeugnis: Leonardo fragt den älteren Meifter um Rat wegen feines Chriftuskopfes im Abendmahl, und diefer erklärt fich dahin, dafs er ihn nur ftehen laffen möge, wie er ift, denn die Schönheit gewiffer Apoftelköpfe zu übertreffen, werde ihm doch nie gelingen. Die tüchtige Kraft und der gefunde Sinn diefes Vertreters der lombardifchen Schule wird dem grofsen, im Denken fo felbftändigen, im Beurteilen feiner Werke aber fo vorfichtigen Florentiner gewifs imponirt haben; wie denn beide Kunftweifen, die alte und die neue, noch bis weit ins folgende Jahrhundert hinein im mailändifchen Gebiet neben einander hergingen. Eine Einwirkung Leonardo's auf Zenale läfst fich aber nirgends mit Beftimmtheit nachweifen; wenn letzterer in den dekorativen Medaillons der Fresken in S. Ambrogio (falls diefelben überhaupt von ihm herrühren) leonardeske Modelle verwendete, fo dürfte er hierin etwa nur einem Modeerfordernis gefolgt fein oder der fremden Richtung eine Aufmerkfamkeit erwiefen haben.

Als im J. 1499 die Herrfchaft der Sforza jäh zufammenbrach, fcheint er nicht gleich den übrigen aus der Fremde hinberufenen Kunftgröfsen Mailand verlaffen zu haben, da er fich dafelbft bereits wieder im J. 1502, laut der Dornenkrönung beim Grafen Borromeo, nachweifen läfst und andauernd bis zu feinem Ende thätig bleibt. Ob er jemals Rom befucht, wie aus einer Stelle in Cefariano's Vitruv-Kommentar, wo er zugleich mit mehreren anderen, die folches gethan, angeführt erfcheint, läfst fich nicht erweifen. Dagegen find uns Nachrichten über feine Wirkfamkeit an einem anderen Ort aufserhalb Mailands, in Brescia, erhalten. In einer Kapelle von S. Francesco fah Averoldo (1700) Fresken aus dem Neuen Teftament, die durch gemalte Pilafter von einander gefondert waren, während Medaillons auf ornamentirtem Grunde (vielleicht ähnlich wie in S. Ambrogio) fich darüber befanden. Die Bezeichnung foll gelautet haben: Bernardus de Senalis de Treviglio pinxit; über die Entftehungszeit ift nichts bekannt. In S. Agata dafelbft wurden ihm eine Geburt Chrifti und eine Anbetung der Könige fowie das Martyrium der Namensheiligen zugefchrieben; in S. Lorenzo endlich eine Beweinung Chrifti.

Bevor wir die Betrachtung von Zenale's Thätigkeit als Maler fchliefsen — für eine Fortdauer derfelben bis ins 16. Jahrhundert hinein haben wir keine weiteren Zeugniffe, doch ift andererfeits ebenfo wenig bezeugt, dafs er fich nunmehr etwa ausfchliefslich der Baukunft zugewendet habe —, mufs noch hier der einzigen Stelle des Lomazzo gedacht werden, in der er fich mit etwas gröfserer Ausführlichkeit über Zenale's Eigenfchaften als Maler verbreitet. Bei Gelegenheit der Auferftehung im Klofter delle Grazie rühmt er, da gerade von Lichtern und Schatten die Rede ift, die gute Difpofition der Figuren (ben collocate), die kunftvolle und richtige Verteilung der Lichter (coi lumi a' suoi luoghi con arti-

ficio disposti), infolge deren die Geſtalten ſich völlig runden (pajano di rilievo); dann erwähnt er auch die Kraft und Energie, die dieſe Geſtalten erfüllen (tanta forza e furia tengono da ſe stesse) und hebt die bewunderungswerten Verkürzungen hervor (maravigliosi scorci), welche durch die richtige Verteilung der Lichter gehoben werden (tutto effetto della regolata disposizione dei lumi); nur tadelt er, daſs die Figuren, obwohl in heftiger Bewegung, kein Muskelſpiel zeigen und überhaupt nicht von genügend gewählter Bildung ſeien (figure, per rappreſentarvi la prestezza, fatte senza muscoli, e non ricercate come dovrebbero). Spricht auch aus den letzten Worten bis zu einem gewiſſen Grade der Manieriſt, der in Michelangelo ſeinen Abgott ſieht, ſo ſtimmt doch dieſe Bemerkung über Zenale's Unfähigkeit zur Darſtellung lebhaft bewegter Scenen ebenſo zu dem Reſultat, welches uns die Betrachtung der Werke ergab, wie andererſeits Lomazzo's vorhergehende Äuſserungen über die guten Seiten des Künſtlers.

Über ſeine Thätigkeit als Architekt an S. Maria presso S. Celso in Mailand wiſſen wir nur durch einen Zahlungsnachweis aus dem Jahre 1514 (Caſati, Treviglio, S. 254); vordem war er bereits 1502 zuſammen mit einem Maler Johannes Angelus und 1506 an dieſer Kirche beſchäftigt geweſen[1]. Falls er überhaupt, wie bisweilen behauptet wird, mit der Ausführung des Vorhofes betraut geweſen, ſo wird er ſich dabei wohl nur an die Vorarbeiten eines Angelo Siciliano und Cristoforo Solari gehalten haben.

Auch als Architekt des Domes war er mit letzterem Künſtler zugleich beſchäftigt, indem Solari daſelbſt ſeit 1519, Zenale ſeit 1522 thätig war. Näheres iſt über dieſe ſeine Thätigkeit nicht bekannt, auſser daſs er bereits vor ſeiner Anſtellung den Auftrag erhielt, ein Modell des Baues in ſeinem damaligen Zuſtand herzuſtellen, damit an demſelben etwa bereits begangene Fehler beſſer erkannt werden möchten. Vaſari's Angabe, daſs er ſich während ſeiner Thätigkeit als Dombaumeiſter an das Vorbild der Chorniſche in S. Satiro gehalten, kann wohl nur dahin verſtanden werden, daſs er die reinen Renaiſſanceformen in Anwendung gebracht habe.

Einen deutlichen Beweis für den Ruf, deſſen Zenale genoſs, ſehen wir in dem Umſtand, daſs er zweimal, in den Jahren 1520 und 1525, nach Bergamo entboten wurde, um wegen eines groſsen gegoſſenen und ciſelirten Altarſchmuckes von vergoldetem Kupfer, mit ſilbernen freiſtehenden Figuren darin, der für S. Maria della Misericordia von dem Bildhauer Gio. Simone de Germanis aus Pavia und

1) In letzterem Jahre mit der Ausmalung eines der zwölf Apoſtelbildniſſe in der Kuppel, wobei er wohl nur ein Relief (wie ſolche von den beiden Bildhauern Sfondati von Cremona und Padovani di Giovanni von Mailand daſelbſt ausgeführt wurden) probeweiſe zu bemalen, nicht ein Fresko zu malen hatte. In den Kirchenbüchern heiſst es: Conclusum est quod Mag. Bernardus de Trivilio ſaciat seu dipingat et perficiat juxta tiburium ceptum unum ex duodecim Apostolis existentem juxta seu infra dictum tiburium.

weiterhin von den Brüdern Cambi aus Cremona ausgeführt wurde, feinen Rat zu erteilen[1]).

Neunzigjährig befchlofs der Künftler fein reiches Leben am 10. Januar 1526 und wurde neben feinem zwei Jahre früher von der grofsen Peft hingerafften Sohn Gerolamo in S. Maria delle Grazie zu Mailand begraben.

Von den Werken, welche ihm fonft noch zugefchrieben werden, jedoch mit den oben angeführten durchaus nicht in Einklang zu bringen find, mufs in erfter Linie das grofse Bild in der Brera (im Katalog von 1881 Nr. 87) zu Mailand erwähnt werden, welches die thronende Madonna umgeben von den vier Kirchenvätern und Lodovico il Moro nebft feiner Familie darftellt. Der Leonardo-Schüler, von dem es herftammt, gehört bisher noch zu den Unbekannten. Morelli hielt ihn für identifch mit demjenigen Maler, der die Madonna Nr. 112 in der Sammlung Poldi in Mailand, die Madonna Litta in der Eremitage und vielleicht auch die Madonna in der Münchener Pinakothek Nr. 1044, die fich ehemals in Schleifsheim befand, gefchaffen. Derfelben Anficht fcheinen auch Crowe und Cavalcafelle zu fein, indem fie wenigftens das Hauptbild diefer Gattung, die Madonna Litta, ebenfo wie das grofse Brerabild, Zenale zufchreiben, die übrigen freilich dem fogen. Bernardino de' Conti belaffen. Auf die Kontroverfe wegen des letzteren Namens kann hier nicht eingegangen werden: er fcheint fich kaum halten zu laffen gegenüber den bezeichneten und datirten Bildern Conti's, wie den Bildniffen von 1499 in der Berliner Galerie, von 1501 im kgl. Schlofs in Berlin, von 1505 bei den Erben des Marchefe Pallavicino-Trivulcio zu Turin; auch die Frage ift hier nicht zu erörtern, ob das Brerabild und die übrigen genannten Madonnenbilder von einer und derfelben Hand herrühren: nur der eine Umftand bedarf der Hervorhebung, dafs alle diefe Werke unter direktem Einflufs Leonardo's und in vollftändiger Nachahmung feiner Manier ausgeführt find. Zenale aber war, wie das Vorangehende genugfam gezeigt haben dürfte, ein Künftler von fo kräftig ausgeprägter Individualität, fo feft in den Traditionen der heimifchen Schule wurzelnd, zudem von fo allgemeiner Anerkennung getragen, dafs durchaus kein Grund zu der, übrigens durch keinerlei Nachrichten unterftützten, Annahme vorliegt, als habe er fich plötzlich in feinen alten Tagen — denn nur von diefen kann die Rede fein, da das Alter, in dem die Kinder Lodovico's dargeftellt find, auf das Jahr 1493 weift — in den Bann des wefentlich jüngeren Genoffen begeben.

Das Brerabild, aus der Kirche S. Ambrogio ad Nemus ftammend, fcheint erft vor verhältnismäfsig kurzer Zeit auf Zenale's Namen getauft worden zu fein, nachdem es an feinem urfprünglichen Standort denjenigen Leonardo's getragen.

---

1) Anon. des Morelli und *Taffi,* Vite I.

Eine gewiſſe Starrheit und Griesgrämigkeit dürfte wohl dafür ſprechen, daſs das Bild von einem nicht mehr jugendlichen Künſtler gefertigt worden, der ein tüchtiger Porträtiſt, aber zu ſehr an die Traditionen der heimiſchen Schule gewöhnt war, um von Leonardo mehr als das Äuſserliche ſeiner Kunſtweiſe annehmen zu können. Bei den jüngeren Kräften, die als Schüler Leonardo's ausdrücklich bekannt ſind, wie dem ſogen. Bernardino de' Conti und Antonio Beltraffio (an letzteren denken Crowe und Cavalcaſelle bei dieſer Gelegenheit), macht ſich aber ein ſolches Schwanken nicht bemerklich; ſie dürften deshalb ſchwerlich hierbei in Betracht kommen. Dem Bilde verbleibt ſomit vorläufig noch ſein rätſelhafter Charakter.





Zu Perugino's Jugendentwickelung.

Von **Konrad Lange.**



in eigentümliches Dunkel fcheint über den erften vierzig Jahren Pietro Perugino's zu ruhen. Der Glanz feines grofsen Schülers hat die Jugend des Lehrers in Schatten geftellt. Dazu die Mangelhaftigkeit der Überlieferung. Wie ein Riefe tritt uns Vannucci in den achtziger Jahren des Quattrocento entgegen, wir wiffen wohl, wohin er geht, aber nicht, von wannen er kommt.

Mehr als bei anderen Künftlern würden uns die Jugendwerke bei einem Meifter intereffiren, der kurz nach der Zeit, wo wir ihn künftlerifch faffen können, mit der Entwickelung innehält, deffen fpäteres Schaffen eigentlich nur ein Fortbewegen in den einmal eingefchlagenen Geleifen, ein handwerksmäfsiges Ausnutzen der einmal erworbenen Fähigkeiten ift. Zwar hat er lange genug gelernt und geftrebt. Zu einer ungewöhnlichen Begabung gefellte fich in feiner Jugend kraftvolle Energie. Aber als um die Wende des fünfzehnten und fechzehnten Jahrhunderts der junge Raffael in fein Atelier eintrat, da war es längft mit feiner Entwickelung vorbei. Volle fünfundzwanzig Jahre, die letzten feines Lebens, widmete er der maffenhaften Produktion von Kirchenbildern, deren Reihe nur ein Zeugnis immer wachfenden Verfalls ift.

Diefe fpäten Werke, zufammen mit den Schulbildern des Meifters, überwiegen an Zahl fo fehr die Schöpfungen feiner erften fünfzig Jahre, dafs der Laie aus ihnen in erfter Linie die Kenntnis desjenigen Stiles fchöpft, den wir als „peruginesk“ bezeichnen: Runde Madonnenköpfe mit füfslich zufammengekniffenem Munde, fchwer herabfallenden oberen Augenlidern und blödem Ausdruck, verhimmelnde Heilige mit typifchen Fufsftellungen und gefpreizten Handbewegungen, Kinder, die mit ihrer glatten leeren Modellirung auf der Drechfelbank verfertigt zu fein fcheinen, das Ganze von leerem Pathos durchdrungen und in ein gelbliches kraftlofes Kolorit getaucht.

Das Urteil darüber, in welche Zeit die höchfte Blüte Perugino's fällt, hat fich, wie es fcheint, noch nicht abgeklärt. Wie oft werden die Fresken im Cambio zu Perugia vom Jahre 1500 für das vollendetfte Werk feines Pinfels gehalten, während fie doch fchon die deutlichften Spuren des Verfalles zeigen!

Wer tiefer in fein Wefen eingedrungen ift, der verlegt den Höhepunkt feines Schaffens in die neunziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts, in die Zeit, die feinen herrlichften Tafelbildern das Leben gegeben hat. Aber auch bei ihnen entdeckt der fchärfere Blick hie und da fchon die Keime jener Manier in der Zeichnung und im Ausdruck, die fpäter fo fehr überhand nimmt.

So kommen wir, rückwärts gehend, von felbft auf die achtziger Jahre, in denen Perugino im Wetteifer mit feinen grofsen Florentiner Zeitgenoffen fechs monumentale Fresken an den Wänden der fixtinifchen Kapelle gefchaffen. Wer fich nach Galeriebildern eine Idee von dem Stile des Meifters gebildet hat, der fteht dem Fresko der Schlüffelübergabe oder gar den beiden anderen noch erhaltenen Fresken des Meifters wie einem Rätfel gegenüber. Wer die erwähnten Arbeiten der neunziger Jahre kennt, dem wird es allerdings nicht fchwer, durch ihre Vermittelung die Fäden von der römifchen zu der fpäteren Zeit hinüber zu ziehen. Aber wie ift der Meifter zu feinem „fixtinifchen" Stile gelangt, wie hat er die Stufe erreicht, auf der er uns in voller Manneskraft, als Vierziger etwa, entgegentritt? Sollte auch kein einziges früheres Werk auf uns gekommen fein, an dem es möglich wäre, einen Einblick in feine Entwickelung zu gewinnen? Es gilt, den jungen Perugino aufzufuchen, den „göttlichen Maler", den ein Lionardo feiner Freundfchaft würdigte, der den Gröfsten feiner Zeit als Ebenbürtiger an der Seite ftand. Nur Werke allererften Ranges find es, die den Anfpruch erheben können, ihm zugefchrieben zu werden. Auf Vergeffenes hinweifend, Verwandtes herbeiziehend, möchte ich wenigftens einen befcheidenen Anfang zu diefer Arbeit machen.

Über die Erziehung, welche dem Lehrer Raffaels zu teil geworden, befitzen wir zwei verfchiedene Angaben Vafari's. Das eine Mal nennt er ihn einen Schüler des Piero dei Franceschi [1]), das andere Mal läfst er ihn als Gehilfen in die Werkftatt eines untergeordneten Peruginer Malers eintreten, auf deffen Rat er nach Florenz gegangen fei und unter Andrea del Verrocchio ftudirt habe [2]). Da Vafari im Leben des Perugino den grofsen Meifter von Borgo San Sepolcro gar nicht nennt, fo hat feine nebenfächliche Erwähnung im Leben des letzteren wenig Autorität; um fo weniger, als er nicht die Zeit, wo Piero dei Franceschi in Perugia, fondern wo er in Arezzo arbeitete, für die Lehrzeit Perugino's zu halten fcheint. Danach müfste diefer in den fechziger Jahren, alfo, da Vafari den Aufenthalt

1) *Vafari* im Leben des Piero dei Franceschi, ed. Milanesi II, 500: „Fu suo discepolo ancora Piero da Castel della Pieve, che fece un arco sopra Sant' Agostino, ed alle monache di Santa Caterina d'Arezzo un Sant' Urbano, oggi ito per terra per rifare la chiesa."

2) *Vafari* im Leben des Pietro Perugino, ed. Milanefi III, 566 ff.: „Il quale, fra la miseria e lo stento, fu dato dal padre per fattorino a un dipintore di Perugia; il quale non era molto valente in quel mestiero, ma aveva in gran venerazione e l'arte e gli uomini che in quella erano eccellenti." Der Lehrer weckt den Ehrgeiz des Knaben und preift ihm beftändig Florenz als die wahre Schule der Malerei. „Da questi avvisi dunque, e dalle persuasioni di molti altri mosso, venne Pietro in Fiorenza, con animo di farsi eccellente . . . Studiò sotto la disciplina d'Andrea Verrocchio."

in Florenz direkt an den in Perugia anknüpft, vor feiner Studienzeit in Perugia fchon bei Piero dei Franceschi gearbeitet haben. Es ift aber fehr unwahrfcheinlich, dafs Perugino aus einer folchen Schule erft in diejenige eines untergeordneten Peruginer Malers zurückgekehrt fei: von Arezzo führte der Weg geographifch wie künftlerifch direkt nach Florenz, nicht über Perugia. Auch ift es bisher nicht gelungen, den Einflufs des Piero dei Franceschi auf Perugino's Stil irgendwie nachzuweifen. Man pflegt allerdings, wie bei Signorelli auf das Studium des Nackten, fo bei Perugino auf die Perfpektive hinzudeuten, aber welcher Art die perfpektivifchen Kenntniffe waren, die Perugino nur in Arezzo, nicht auch in Florenz hätte lernen können, das ift bisher nicht genauer formulirt worden. Wer die Arbeitsweife Vafari's kennt, wird aus der Erwähnung von Bildern Perugino's in Arezzo fchliefsen, dafs der Biograph, der ja felbft Aretiner war, erft auf Grund diefer Bilder die Schülerfchaft willkürlich erfunden hat. Wir können uns alfo nur an die zweite Verfion halten, die auf Perugia weift.

Jener untergeordnete Peruginer Maler, der die erften Schritte des Jünglings lenkte, ift nicht fchwer zu ermitteln. Weder Niccolo di Foligno, Vafari's „Alunno", noch Benedetto Buonfigli, die man früher immer zu nennen pflegte, kommen in Betracht. Denn Alunno hat erftens mit Perugia nichts zu thun und wird zweitens von Vafari (III, 508) als „eccellente pittore nella città di Fuligno" bezeichnet, von Buonfigli, der allerdings damals das Haupt der Schule von Perugia war, fagt Vafari (III, 506) ebenfalls: „Fu costui assai stimato nella sua patria, innanzi che venisse in cognizione Pietro Perugino." Das Lob von Florenz, welches Vafari dem Unbekannten in den Mund legt, deutet auf perfönliche Bekanntfchaft mit den Florentiner Kunftzuftänden, die Nachricht, dafs Perugino fpäter in das Atelier des Verrocchio eingetreten fei, legt wenigftens die Vermutung nahe, dafs auch fein Lehrer der von Verrocchio vertretenen Richtung der Florentiner Malerei gehuldigt habe. Alles dies pafst in erwünfchter Weife auf einen und nur auf einen umbrifchen Maler jener Zeit, nämlich Fiorenzo di Lorenzo.

Fiorenzo di Lorenzo bezeichnet, wie fchon Rumohr und Paffavant erkannten [1], in der umbrifchen Malerei eine Art Epoche. Ein fleifsiger, ernfter Künftler, obwohl ohne höhere Begabung, eignete er fich, foweit wir ihn aus feinen Werken kennen, wohl zum Lehrer felbft eines bedeutenderen Mannes. Sein einziges mit Namen und Jahreszahl bezeichnetes Bild ift das Altarbild von 1487, welches aus der Sakriftei der Kirche S. Francesco von Perugia in die ftädtifche Galerie dafelbft übertragen ift [2]. Rechts und links von einer jetzt leeren Nifche ftehen Paulus und Petrus, in der Lünette darüber wird die Madonna von Engeln angebetet. Deutlich zeigt fich hier in dem Gefichtstypus der Madonna, in den Gewändern und Händen der Apoftel das Studium Verrocchio's. Man vergleiche den anbeten-

1) *Rumohr,* It. Forfch. II, 324. *Paffavant,* Raphael Sanzio und fein Vater Giovanni Santi I, 482.

2) Gabinetto di Fiorenzo No 15. Auf den Gewandfäumen der Apoftel fteht: FLORENTIVS. LAVRENTI. F. PINSIT. MCCCCLXXXVII.

den Engel links in der Lünette mit einem der Engel auf dem Grabrelief des Kardinals Niccolo Forteguerra im Dome von Piſtoja. Haltung und Gewandbehandlung ſind faſt dieſelben, nur haben die Formen, die ſchon in dem Original nicht auf der ſonſtigen Höhe Verrocchio's ſtehen, unter der Hand des umbriſchen Meiſters durch Schematiſirung und Verknöcherung noch mehr eingebüſst.

Vierzehn Jahre früher ſind die acht Bilder aus dem Leben des heiligen Bernhardin von Siena ausgeführt, die ebenfalls aus S. Francesco in die ſtädtiſche Galerie gelangt ſind[1]). Die Jahreszahl 1473, die ſich, zuſammen mit dem Worte FINIS, auf dem Bilde der Rettung des Mädchens aus dem Brunnen (Nr. 3) befindet, giebt das Jahr der Vollendung des Cyklus an. Den Namen des Buonfigli hätte man mit dieſen Bildern nie zuſammenbringen ſollen. Sie tragen durchaus das Gepräge von Fiorenzo's Hand. Schon hier hat Fiorenzo die Traditionen seiner umbriſchen Vorgänger, wenn er ihnen überhaupt jemals ernſtlich gefolgt war, überwunden. Es ſind die Florentiner Typen, ſpeziell die aus der früheren Zeit des Verrocchio, die uns hier, in eigentümlich individueller Umbildung, entgegentreten[2]). Die hervorragende Bedeutung dieſer Bilder für die jüngere Generation der umbriſchen Malerſchule, die Signorelli, Perugino, Pinturicchio, iſt öfters betont worden. In der That kann angeſichts des Datums derſelben kein Zweifel sein, daſs die peruginesken Züge, die ſich in ihnen finden, und die auch in anderen gleichzeitigen Arbeiten des Meiſters entgegentreten, nicht erſt von Perugino auf Fiorenzo übertragen, ſondern von dieſem zuerſt, im Anſchluſs an ſeine florentiniſchen Muſter, ausgebildet worden ſind.

Die beſſer ausgeführten unter den Bernhardin-Bildern — denn ſie ſind nicht alle von gleichem künſtleriſchen Werte — machen durchaus nicht den Eindruck des Unfertigen und Taſtenden, wie er Jugendwerken eigen zu ſein pflegt. Hat Fiorenzo in der That ſchon 1472, alſo ein Jahr vor der Vollendung dieſer Bilderreihe, die Würde eines Decemvirn ſeiner Vaterſtadt bekleidet[3]), ſo kann man ſchon hieraus ſchlieſsen, daſs ſein Geburtsjahr nicht viel ſpäter als 1440 anzuſetzen iſt, während Perugino erſt 1446 geboren wurde. Fiorenzo hätte alſo dem Alter nach etwa in der Mitte zwiſchen Verrocchio und Perugino geſtanden,

1) Gabinetto di Fiorenzo No. 2—9.

2) *Paſſavant* (a. O.) hielt Squarcione für den Lehrer Fiorenzo's, *Crowe und Cavalcaſelle* behandeln ihn (Geſch. d. italien. Malerei, überſ. von Jordan IV, 148 ff.) in einem Kapitel mit Buonfigli und ſchreiben die Bernhardinbilder beiden zuſammen zu, indem ſie zugleich an Piero della Francesca, die Paduaner, Veroneſen, Ferrareſen und an Matteo da Siena erinnern. *Rumohr* (Ital. Forſchungen II, 320) und *Lermolieff* (Die Werke italieniſcher Meiſter in den Galerien von München, Dresden und Berlin S. 300) halten Fiorenzo für einen Schüler des Benozzo Gozzoli. *Meyer-Bode-Scheibler* (Verzeichnis der Gemälde des Berliner Muſeums 2. Aufl. S. 156 f.) nehmen an, daſs er ein Schüler des Buonfigli, Alunno und Benozzo geweſen ſei, dann aber bei Verrocchio ſtudirt habe. *Schmarſow* (Pinturicchio in Rom S. 4 ff.) hat den Einfluſs des Verrocchio gebührend hervorgehoben, will aber daneben denjenigen des Pollajuolo, Buonfigli, Piero dei Franceschi, Francesco di Giorgio, Matteo di Giovanni und Niccolò Alunno ebenfalls gelten laſſen.

3) Siehe *Mariotti*, Lettere pittoriche perugine p. 80 f.

deren Beziehungen zu einander wahrſcheinlich auf ſeine Vermittelung zurückzuführen ſind[1]).

Leider können wir hier auf die Entwickelung dieſes Meiſters nicht näher eingehen. Es ſei nur erwähnt, daſs er gerade um die Mitte der ſiebziger Jahre einen bedeutenden Aufſchwung zu breiterer Darſtellung und wärmerer Farbe nimmt. Ein Zeugnis dafür iſt ſein Fresko: Gottvater mit den Heiligen Romanus und Rochus, über dem erſten Altare links in der Kirche S. Francesco zu Diruta bei Aſſiſi vom Jahre 1475[2]). Hier treten ſowohl in der Form wie in der Farbe die peruginesken Einflüſſe ſo bedeutend hervor, daſs man wohl annehmen darf, damals habe eine Rückwirkung des jüngeren Freundes ſtattgefunden, der in der That kurz vorher nach Beendigung ſeiner Florentiner Lehrzeit in die Heimat zurückgekehrt ſein muſs. Denn 1475 wurde er nachweislich bei der Ausmalung des groſsen Ratsſaales von Perugia beſchäftigt[3]).

In dieſe ſelben Jahre dürfte denn auch das früheſte nachweisbare Bild Perugino's fallen, nämlich die Anbetung der drei Könige, die ſich ehemals in der Servitenkirche (ſpäter S. Maria Nuova) in Perugia befand und jetzt unter dem Namen Ghirlandajo in der ſtädtiſchen Galerie aufbewahrt wird[4]). Unter einer verfallenen Hütte ſitzt rechts Maria, das ſegnende Kind auf dem Schoſse haltend. Sie trägt ein rotes Kleid und einen blauen über den Kopf gezogenen Mantel. Neben ihr ſteht Joſeph, auf einen Stab geſtützt, links kniet mit vor der Bruſt gekreuzten Armen der älteſte der Könige, die anderen ſtehen, die Geſchenke haltend, mit reichem Gefolge daneben. Im Mittelgrunde ſieht man Ochs und Eſel, im Hintergrunde öffnet ſich eine Landſchaft mit Fluſs, Hügeln und Bäumen.

Das Bild iſt als Arbeit Perugino's bezeugt durch Vaſari. Dieſer führt es mit einer Transfiguration Chriſti zuſammen als in der Servitenkirche zu Perugia befindlich an und ſagt, beide Bilder würden, weil ſie nicht mit ſonſtigen Arbeiten Perugino's übereinſtimmten, für Jugendwerke desſelben gehalten[5]). Es iſt freilich ein Irrtum, wenn Vaſari hierbei die Transfiguration ohne weiteres mit einſchlieſst. Denn dieſe gehört ihrem Stil nach der ſpäteren Zeit des Meiſters an. Aber was die Anbetung der Magier betrifft, ſo hat ſein Zeugnis gerade deshalb für uns

1) Das lebendige Profilporträt eines etwa 35jährigen Mannes auf dem Schluſsbilde der erwähnten Serie links kann man doch wohl der Stellung wegen nicht als Selbſtporträt des Künſtlers auffaſſen. Das Alter desſelben würde ſonſt ſehr wohl dazu paſſen.

2) Es war 1882 von einem modernen Bilde überdeckt, ſollte aber von der Wand abgelöſt werden. Über der Anſicht von Diruta, die unten hinzugefügt iſt, befindet ſich die Inſchrift: DECRETO PVBLICO OFF ANNO DNI MCCCCLXXV.

3) Vgl. *Rumohr*, Italieniſche Forſchungen II, 338, Anmerkung.

4) Erſter Saal des Fiorenzo No 4.

5) *Vaſari* ed. Milaneſi III, 581: „Nella chiesa de' Servi fece parimente due tavole: in una, la Trasfigurazione del Nostro Signore; e nell' altra, che è accanto alla sagrestia, la storia de' Magi. Ma perchè queste non sono di quella bontà, che sono l'altre cose di Pietro, si tien per fermo, ch'elle siano delle prime opere che facesse. Die Transfiguration Chriſti befindet ſich jetzt ebenfalls in der ſtädtiſchen Galerie, unter No. 2—5 im Saale des Pinturicchio.

einen hervorragenden Wert, weil das Bild, wenigstens auf den ersten Blick, nicht von Perugino zu sein scheint, die Nachricht also auf einer Lokaltradition beruhen muss, der sich Vasari — wie wir deutlich sehen, wider seinen Willen — anschliesst.

Eine Bestätigung dieses Zeugnisses bietet nun das Selbstporträt des Malers zur Linken unter dem Gefolge der Könige. (Fig. 1.) Frühere Forscher, die sich Vasari anschlossen, wie Mezzanotte[1], Vermiglioli[2] und Rumohr[3], haben es als solches ohne Bedenken anerkannt, Crowe und Cavalcaselle, die das Bild aus stilistischen Gründen dem Fiorenzo zuschreiben, meinen: „Die Neigung, Künstlerporträts aufzufinden, ist sehr verbreitet und trübt häufig genug das ruhige Urteil;



Fig. 1.

Fig. 2.

aber wenn auch eine der Gestalten hier eine gewisse Ähnlichkeit mit dem uns bekannten Bilde des Vanucci hat, so würde doch seine Anwesenheit auf einem Gemälde dieser Zeit ebenso wenig für seine wie gegen Fiorenzo's Urheberschaft beweisen [4]". Indessen entspricht die Art, wie dieses Porträt angebracht ist, durchaus derjenigen, wie Maler ihre Selbstporträts anzubringen pflegen. Und wer sich in die Züge des Cambio-Porträts (Fig. 2) eingelebt hat[5], wird keinen Augenblick zweifeln, dass

1) *Mezzanotte,* Della vita e delle opere di Pietro Vanucci. Perugia 1836 p. 16.

2) *Vermiglioli,* Memorie di Bernardino Pinturicchio, Perugia 1837 p. 213. Aus Vermiglioli ersieht man, dass das Bild schon im Jahre 1521 dem Perugino zugeschrieben wurde, wenn auch die Meinung, dass es erst damals für Camillo di Braccio Baglioni gemalt sei, auf einem Irrtum beruhen muss.

3) *Rumohr,* Italienische Forschungen II, 340.

4) *Crowe und Cavalcaselle,* Gesch. d. italien. Malerei IV, 167.

5) Abgebildet auch auf dem Titelblatt von *Mezzanotte's* Biographie.

diefe fcharfen den Befchauer lebendig anblickenden Augen mit den fchräg nach der Nafenwurzel fich fenkenden Brauen, diefe gerade vorfchiefsende Nafe und der energifch gefchloffene Mund mit der dünnen Oberlippe und kräftigen Unterlippe in der That demfelben Manne angehören, freilich in einem beträchtlich früheren Stadium feines Lebens. Perugino erfcheint hier etwa als ein Dreifsiger, das Bild dürfte alfo, wie Rumohr ganz richtig vermutete, um die Mitte der fiebziger Jahre gemalt fein [1]).

Zu dem Zeugniffe Vafari's und des Selbftporträts kommt nun noch der Stil der Malerei, der durchaus dem Jugendftile Perugino's, wie wir ihn nach dem Vorausgehenden logifcherweife erwarten müffen, entfpricht. Wenigftens mufs ich geftehen, fchon ehe mir die erwähnten Thatfachen und die Anfichten der Neueren bekannt waren, nicht über den Maler im Zweifel gewefen zu fein. Dafs Crowe und Cavalcafelle [2]) — und diesmal mit ihnen Lermolieff [3]) — in dem Bilde die Hand des Fiorenzo erkennen, ift keineswegs auffallend. Perugino fteht eben hier noch vollkommen unter der Herrfchaft der von Fiorenzo angebahnten Auffaffung der Florentiner Formen. Wenn die erftgenannten Forfcher der Meinung find, „dafs das Bild jedenfalls von einer geübten Hand und von keinem Anfänger herrührt", fo ift zu erwidern, dafs Perugino mit 30 Jahren kein eigentlicher Anfänger mehr war. Die Kompofition ift fo typifch, dafs ihre Steifheit und Förmlichkeit unmöglich für Fiorenzo und gegen Perugino geltend gemacht werden kann. Die fcharfe und kantige Ausprägung der Formen geht auf die gemeinfame Schule bei Verrocchio zurück, wie ein Vergleich der Falten mit denjenigen des Engels links auf Verrocchio's Taufe Chrifti in der Akademie zu Florenz beweift. Sieht man dagegen das neben der Anbetung hängende Prefepe des Fiorenzo oder auch die nur wenige Jahre früher gemalten Bernhardinbilder an, fo zeigt fich die bedeutende Überlegenheit Perugino's über feinen älteren Landsmann. Die Formen find bei ihm durchgängig gröfser und einheitlicher aufgefafst, Stellung und Bewegung der Figuren ift frei von der dürftigen Zierlichkeit der Zufchauer auf den Bernhardinbildern, alle ftehen fefter auf den Beinen, leicht und ungezwungen fügt fich die Gewandung den Körperformen an. Sogar Verrocchio gegenüber zeigt fich eine gewiffe Selbftändigkeit, ein Mafshalten im Realismus, ja ein Schönheitsfinn, der uns unwillkürlich an den fpäteren peruginesken Stil erinnert. Es ift möglich, dafs, wer ein fcharfes Auge für Äufserlichkeiten hat, in einzelnen

1) *Rumohr*, Italienifche Forfchungen II, 340. Auf einer anderen Anbetung der Könige, ebenfalls einem Jugendwerke und zwar einem noch früher, in der Florentiner Schulzeit, gemalten, brachte Perugino das Porträt des Verrocchio an, wahrfcheinlich dasfelbe, welches dem Porträt bei Vafari zu Grunde liegt. *Vafari* ed. Milanesi III, 574: „Essendo dunque dai Fiorentini molto comendate l'opere di Pietro, un priore del medesimo convento degl' Ingesuati, che si dilettava dell' arte, gli fece fare in un muro del primo chiostro una Natività coi Magi, di minuta maniera, che fu da lui con vaghezza e pulitezza grande a perfetto fine condotta: dove era un numero infinito di teste variate, e ritratti di naturale non pochi; fra i quali era la testa d'Andrea del Verrocchio suo maestro."

2) *Crowe und Cavalcafelle*, Gefchichte der italienifchen Malerei IV, 166.

3) *Lermolieff*, Die Werke italienifcher Meifter etc. S. 301 f.

Faltengruppen mehr Ähnlichkeiten mit Fiorenzo als mit Perugino entdecken wird. Wer fich aber beftrebt, vom Einzelnen zum Ganzen zurückzukehren, der mufs zugeben, dafs eine andere viel bedeutendere Perfönlichkeit aus diefen Formen fpricht als aus denen der Fiorenzofchen Bilder.

Der Typus der Maria ift von demjenigen der Madonna Fiorenzo's im Berliner Mufeum Nr. 129 vom Jahre 1481 fehr verfchieden. Doch findet fich das fchlanke Oval mit den idealen Zügen und der langen feingefchnittenen Nafe wieder bei der knieenden Mutter in der Rettung des Mädchens auf Nr. 3 der Bernhardinbilder. Da diefe Formen weder bei Verrocchio noch bei einem der früheren umbrifchen Maler vorkommen und auch bei Perugino und Fiorenzo fpäter nicht wiederkehren, fo dürften fie auf einen gemeinfam in der Florentiner Lehrzeit erlittenen Einflufs zurückzuführen fein. Vielleicht war es die Freundfchaft des Lionardo, die beide Maler vorübergehend zur Anwendung folcher Idealtypen führte. Gehören doch auch die bärtigen Charakterköpfe wie der des knieenden Königs und z. B. der bärtige Hirt auf Fiorenzo's Prefepe der geiftigen Atmofphäre an, aus der Lionardo's bekannte Männertypen hervorgewachfen find.

Ein genaueres Einzelftudium entdeckt auch neben den Stileigentümlichkeiten Fiorenzo's deutlich die Züge, die von ihm zu Perugino hinüberführen. Befonders erinnern an den letzteren die jugendlichen Köpfe in der Bildung von Mund und Kinn. Noch mehr als anderswo ift das Studium der Hände inftruktiv. Fig. 3 ift eine (weibliche) Hand aus einem Bilde Fiorenzo's, Fig. 4 die rechte Hand des jugendlichen Königs links in der Anbetung, Fig. 5 eine Hand aus der Spätzeit Peruginos. Es ift unmöglich, die ftrenge Reihenfolge zu verkennen, in der fich diefe drei Formen, faft kann man fagen organifch, aus einander entwickeln. Bei Fiorenzo forgfältiges Studium, aber zopfige Übertreibung, bei dem jugendlichen Perugino einfache charaktervolle Schönheit, bei dem alternden matte oberflächliche Schematifirung. Und doch ift die formale Grundlage aller drei Hände diefelbe, nämlich die Handform des Verrocchio. Man braucht ihr gegenüber nur die leeren langfingerigen Hände des Buonfigli und die fpinnenartigen verdrehten Finger des „Alunno" zu fehen, um zu erkennen, dafs unfere Künftlergruppe dem Kerne nach von dem Wefen ihrer umbrifchen Vorgänger unberührt ift.

Am nächften liegt natürlich die Vergleichung mit dem Fresko der Schlüffelübergabe in der fixtinifchen Kapelle. Die Kompofition der Anbetung ift, obwohl mit weifer Befchränkung auf das Notwendigfte entworfen, doch noch nicht fo kräftig und einheitlich gedacht, die Gefichter find noch etwas befangener gezeichnet, die Hände weniger breit und mächtig angelegt, die Falten ängftlicher geordnet, aber auch noch ohne die knorrigen Übertreibungen der Schlüffelübergabe. Dennoch zeigt fich für jeden unbefangenen Beobachter in beiden Werken derfelbe Geift, auch einzelnes, wie der Schädelbau des bärtigen Königs verglichen mit demjenigen des knieenden Petrus, verrät diefelbe Gefühlsweife, dasfelbe Modellftudium.

Die warme braune Temperafarbe iſt ebenſo verſchieden von der ſtumpfen und hellen Haltung der früheren Bilder Fiorenzo's, wie ſie mit den Werken aus der früheren Zeit des Perugino übereinſtimmt. Sie iſt ohne Zweifel ein Reſultat der koloriſtiſchen Beſtrebungen, zu welchen ſich Lionardo und Perugino um den Beginn der ſiebziger Jahre im Atelier Verrocchio's verbunden hatten. Alles in allem betrachtet nimmt die Anbetung unter den Werken Perugino's eine ähnliche, wenn auch etwas fortgeſchrittenere, Stufe ein, wie unter den Bildern Lionardo's die wundervolle Verkündigung Mariä in den Uffizien (Nr. 1288), die der Baron Liphart zuerſt erkannt hat. Schlieſsen wir uns dieſer Entdeckung an, und ſetzen wir eine parallele Entwickelung beider Künſtler in der Schule Verrocchio's voraus, ſo wäre ungefähr die Richtung beſtimmt, in der wir uns nach noch früheren Jugendwerken Perugino's umzuſehen hätten. Ohne

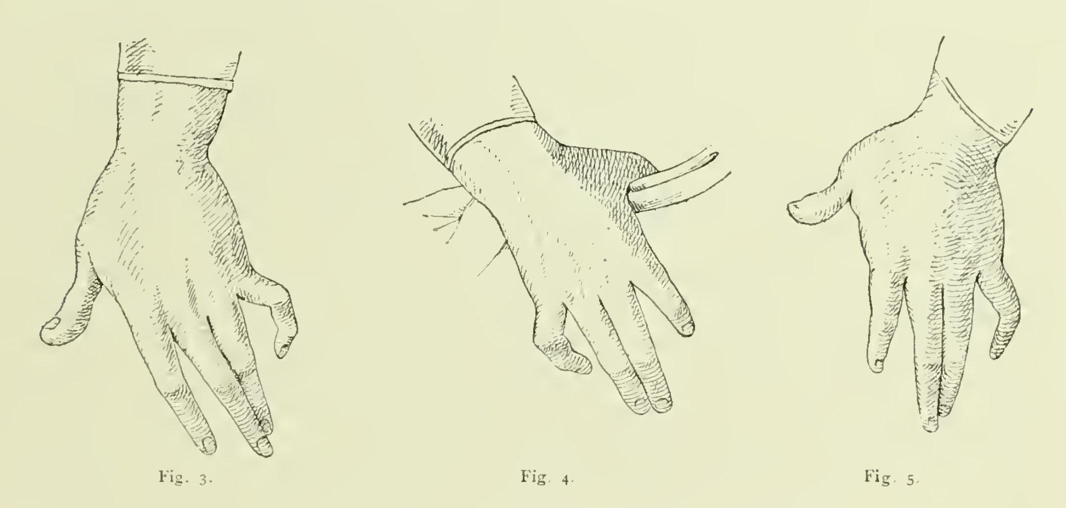


Fig. 3. Fig. 4. Fig. 5.

Zweifel war Lionardo feiner organiſirt, mit lebendigerem Gefühl für ideale Schönheit begabt, während Perugino ſchon von Jugend auf mehr Sinn für breite, monumentale Formen gehabt zu haben ſcheint. Vielleicht würde ſich unter dieſem Geſichtspunkte eine Reviſion derjenigen Schulbilder Verrocchio's lohnen, die, obwohl Werke allererſten Ranges, doch, wenn ich ſo ſagen darf, zu ſchön, zu lieblich für den Meiſter der Thomasgruppe von Orſanmichele zu ſein ſcheinen. Ich will dem Urteil der Kenner, die ſich kürzlich über dieſe Bilder ausgeſprochen haben, nicht vorgreifen. Aber es giebt unter den Schulbildern Verrocchio's einige, die, wenigſtens meinem Gefühle nach, die herbe Weiſe des Florentiner Bildhauers ins Sanfte, Umbriſche hinüberführen. Es käme auf eine neue Vergleichung derſelben mit der Anbetung von Perugia an, um zu entſcheiden, ob ſie der letzteren zu fern ſtehen, um, wenigſtens teilweiſe, auf dieſelbe Hand, aber eine noch frühere Zeit zurückgeführt werden zu können.

Eine Fortſetzung der durch die Anbetung vertretenen künſtleriſchen Stufe bezeichnen die älteren beiden Fresken Perugino's in der ſixtiniſchen Kapelle,

die Reise Mosis und die Taufe Christi. Von ihnen schreibt Vasari wenigstens die letztere dem Perugino zu, während er die erstere gar nicht erwähnt [1]). Auf jeden Fall gehört diese dem Stile nach, wie jetzt wohl allgemein anerkannt wird, zu der Taufe Christi, ist also von Vasari, wahrscheinlich infolge einer momentanen Verwechselung mit dem Bilde Signorelli's, nur vergessen worden. Schon Rumohr hat diese beiden Fresken mit der Anbetung von Perugia verglichen [2]), und wenn man, statt die letztere ganz auszuscheiden, sich aus ihr eine feste Anschauung von Perugino's Jugendstile gebildet hätte, so würde man gewiss nie daran gedacht haben, beide Bilder ihm abzusprechen. Allerdings zeigen sie gewisse Verschiedenheiten von der Schlüsselübergabe, aber diese erklären sich, wie wir sehen werden, zur Genüge aus der verschiedenen Zeit der Ausführung. Wenn man die Komposition überladener und unruhiger gefunden hat als in der Schlüsselübergabe, so dürfte dies mehr auf die Verschiedenheit des Hintergrundes, hier gepflasterter Platz mit Architektur, dort hügelige Landschaft mit zerstreuten Menschengruppen, zurückzuführen sein. Werke des Pinturicchio hier zu sehen [3]), ist mir mit dem besten Willen unmöglich. Das Zeitalter der kunsthistorischen „Rettungen" ist ja auch dem Bernardino Betti zu gute gekommen. Aber die Ernüchterung wird bald folgen und ist zum Teil schon erfolgt. Wir schliessen uns denen an, die in Pinturicchio ein inferiores Talent erkennen, das aber durch technisches Geschick und Farbensinn in der Geschichte der dekorativen Malerei eine bedeutende Rolle gespielt hat. Eine Stufe wie diejenige, auf welcher die beiden Sixtina-Fresken stehen, hat er selbst in seinen frühesten römischen Fresken, denen der Cappella Bufalini in S. Maria in Araceli, nicht annähernd erreicht. Dass er an der Ausführung dieser Bilder beteiligt war, soll natürlich nicht geleugnet werden. Aber man macht, wie ich glaube, schon zu viel Konzessionen, wenn man eine Anzahl von Köpfen der Vordergrundsfiguren und die meisten Hintergrundsfiguren auf seine Erfindung zurückführt [4]). Köpfe und Hände hat vielmehr alle, wie ich glaube, Perugino selbst entworfen und ausgeführt, nur in

1) *Vasari* ed. Milanesi III 578 f.: „Dove fece la storia di Cristo, quando dà le chiavi a San Pietro, in compagnia di Don Bartolomeo della Gatta, abate di San Clemente di Arezzo; e similmente la Natività e il Battesimo di Cristo, e il Nascimento di Mosè, quando dalla figliuola di Faraone è ripescato nella cestella: e nella medesima faccia dove è l'altare, fece la tavola in muro, con l'Assunzione della Madonna; dove ginocchioni ritrasse papa Sisto. Ma queste opere (genauer gesagt: die Himmelfahrt Mariä, die Geburt Christi und die Auffindung des Moses) furono mandate a terra per fare la facciata del Giudicio del divin Michelagnolo, a tempo di papa Paolo III. Auch im Leben Signorelli's III, 691 f. nennt Vasari die Reise Mosis nicht ausdrücklich: „L'una è il testamento di Mosè al popolo Ebreo nell' avere veduto la terra di promessione; e l'altra la morte sua". Gerade diese beiden Darstellungen Signorelli's befinden sich aber nicht auf zwei getrennten Bildern, sondern auf einem und demselben.

2) *Rumohr*, Italienische Forschungen II, 340.

3) *Lermolieff* a. O. S. 305 ff.

4) *Schmarsow*, Pinturicchio in Rom S. 14 f.

einzelnen Gewändern macht ſich die Stilweiſe der Gehilfen, unter ihnen vielleicht auch des Pinturicchio, geltend.

Mit Recht hat man neuerdings wieder die perugineſken Züge der beiden Fresken in den Vordergrund geſtellt. Man kann ſich kaum etwas perugineskeres denken als die beiden am meiſten nach der Mitte zu ſtehenden Putti in dem Moſesbilde, von denen derjenige links ganz wie die ſpäteren Heiligen des Perugino die Hand auf die Bruſt legt und ſchwämeriſch emporblickt, während derjenige rechts die linke Hand nach einer beliebten Modellpoſe Perugino's auf einen Stab und die rechte wie ein Groſser in die Hüfte ſtützt [1]. Kann etwas mehr an Perugino erinnern als das Geſicht des ſchräg emporblickenden Jünglings an der vierten Stelle von rechts auf demſelben Bilde, oder die Engel links von Chriſtus auf dem Fresko der Taufe, die uns mit ihren lieben pausbackigen Geſichtern ſo recht zeigen können, in welchem Maſse Perugino die Fiorenzoſchen Formen mit Leben zu erfüllen verſtand? Kein einziger der groſsartigen Porträtköpfe auf beiden Bildern zeigt auch nur eine Spur von Pinturicchio's flacher markloſer Auffaſſung. Man vergleiche ſie dagegen mit den Porträts der Schlüſſelübergabe, es iſt dieſelbe Modellirung mit warmen braunen Schatten, dieſelbe grandioſe Ruhe im Ausdruck, nur etwas weniger Gruppenkonzentration infolge aufgezwungener Überfüllung und Verzettelung. Perugino dokumentirt ſich hier als Porträtmaler erſten Ranges, der es mit jedem gleichzeitigen Florentiner Maler aufzunehmen vermag. Und man gehe die Hände einzeln durch, die rechte Hand des Knaben zur äuſserſten Rechten auf der Taufe Chriſti, die mit dem Daumen in den Gürtel greift und ſo ſehr der rechten Hand des einen Königs auf der Anbetung (ſ. oben Fig. 4) gleicht, die rechte Hand der knieenden Frau in der Gruppe der Beſchneidung rechts im Moſesbilde, die rechte den Stab haltende Hand des Moſes hinter ihr, überall wird man die ſchlagendſten Analogien zu Werken des Perugino finden, aber zugleich erkennen, daſs hier noch keine ſüſsliche Manier, nur friſche charaktervolle Beobachtung der Natur den Grundton bildet [2].

Freilich muſs zugegeben werden, daſs bei einigen Köpfen, beſonders jugendlichen, eine Verlängerung des Ovals und eine Verfeinerung der Züge eingetreten iſt, die dem ſpäteren Ideal des Meiſters nicht entſpricht und ſchon in der Schlüſſelübergabe durch knochigere, breitere Formen erſetzt wird. Aber gerade dies kann uns durchaus nicht auffallen, wenn wir uns der Maria in der Anbetung von Perugia erinnern. Man hat bisher nicht genügend hervorgehoben, daſs aus der Reiſe Moſis wie aus keinem anderen Bilde Perugino's der Geiſt ſeines Freundes

1) *Crowe und Cavalcaſelle* erkennen in den Putten die Stilweiſe des Bartolommeo della Gatta, doch hat neuerdings *Milaneſi* die Exiſtenz dieſes Künſtlers überhaupt geleugnet; L'Art 1878 t. I p. 63, und *Vaſari* ed. Milaneſi III, 227 ff.

2) Leider ſind die Fresken vom Cerqueto vom Jahre 1478, die eine ſo erwünſchte Vermittlung zwiſchen der Anbetung und den Sixtinafresken bilden würden, verloren. Vgl. *Crowe und Cavalcaſelle* IV, S. 183, Anm. 16.

Lionardo ſpricht. An wen anders als an Lionardo erinnert der wunderbare Lockenkopf des Engels in der Mitte, die beiden ſtrengen Profilköpfe, die in der Nähe der beiden Moſesgeſtalten im Hintergrunde ſichtbar werden, gleich einem ſtillen Tribut an die klaſſiſchen Idealbildungen des Freundes? Was in dem Kopfe der Krugträgerin zur Linken nicht Perugino iſt, das iſt — wenigſtens meinem Gefühle nach — Lionardo.

Noch ein anderes hat man bisher in dieſem Bilde nicht bemerkt, nämlich das Selbſtporträt des Perugino, das auch hier an Stelle einer Namensunterſchrift, und zwar zur äuſserſten Rechten, angebracht iſt. Es genügt ein Vergleich mit dem Selbſtporträt der Anbetung, um es zu identifiziren; die Grundlage der Formen iſt die nämliche, nur iſt der Künſtler nach Verlauf von acht bis zehn Jahren voller und behäbiger geworden. Er trägt eine rote Kappe und einen roten gelbbeſetzten Mantel, der oben von einem ſchwarzen Kragen mit weiſsem Vorſtoſs geſäumt wird.

Wenn Perugino hier als 35—40jähriger Mann erſcheint, ſo ſtimmt das genau mit dem Beginn ſeiner Thätigkeit in der ſixtiniſchen Kapelle (1482—83) überein. Über die Vollendung ſeines dortigen Freskencyklus fehlt uns bekanntlich jede beſtimmte Nachricht[1]). Einen gewiſſen Abſchluſs ſcheint die Ausſchmückung ſchon 1483 erhalten zu haben, denn ſchon damals wurde die Kapelle wieder benutzt[2]). Aber die Möglichkeit bleibt nicht ausgeſchloſſen, daſs das eine oder andere Bild erſt ſpäter, unter Innocenz VIII. hinzugefügt wurde. Beſonders von Perugino, der ja ſchon damals ſehr geſucht war und bekanntlich einen unſtäten Charakter hatte, iſt kaum anzunehmen, daſs er alle ſechs Fresken in einem Zuge von 1482—1483 vollendet hätte. Natürlich wird er mit den (ſpäter zerſtörten) Fresken der Altarwand, auf deren einem Sixtus IV. († 1484) dargeſtellt war, begonnen haben. Die Verherrlichung des Schlüſſelamtes, die am weiteſten von der Altarwand entfernt iſt, wird ſchon aus dieſem Grunde zuletzt in Angriff genommen ſein. Dazu kommt, daſs Perugino erſt 1489 bis 1490 die Zahlungen für ſeine Arbeit in der Kapelle erhielt[3]). Dies läſst uns vermuten, daſs er noch zu Ende der achtziger Jahre vorübergehend dort gearbeitet habe. Übrigens iſt er ja unter Innocenz VIII. nachweislich in Rom beſchäftigt geweſen[4]).

Daſs die Schlüſſelübergabe ſich ſtiliſtiſch von den beiden erwähnten Fresken unterſcheidet, daſs ſie reifer und abgeklärter iſt, die ſpäteren Eigentümlichkeiten

1) *E. Müntz*, Les arts à la cour des papes III, 94.

2) *Müntz* a. a. O. p. 136. *Schmarſow*, Bernardino Pinturicchio in Rom, Stuttgart 1882, S. 11.

3) *Mariotti*, Lettere pittoriche Perugine 1788 p. 150: „Ho trovato che Pietro sotto il di 5. Marzo del 1490, fece Quitanza in Perugia alla Rev. Camera Ap. di 180 Ducati d'oro di Camera, prezzo residuale „picturae per eum factae in Cappella in Palatio Apostolico", a lui allora sborsato in vigore di Ordine Camerale spedito ſin dal di 8. Agosto del 1489." Man erkennt hieraus nicht ſicher, ob die Zahlungen, die mit dem 8. Auguſt 1489 beginnen, ſich auf den ganzen Freskenſchmuck oder nur auf ein Gemälde desſelben beziehen.

4) Vgl. auch *Schmarſow*, Pinturicchio in Rom, S. 27 f.

des Meisters in strengerer Ausbildung zeigt, ist allgemein anerkannt. Die Beziehungen zu dem Jugendstile Perugino's, die sie aufweist, sind schon bei der Anbetung in Perugia hervorgehoben worden. Sehen wir von einigen Ungleichheiten, besonders in der Gewandung, ab, die durch die Beihilfe von Gesellen, sei es nun des Bartolommeo della Gatta, sei es des Fra Diamante, des Ingegno oder des Marco Zoppo, sich erklären mögen, so steht der Meister hier zweifellos auf der Höhe seines Könnens. Ich darf mir hier eine nähere Ausführung versagen, da das Fresko schon öfter vortrefflich beurteilt worden ist.

Soweit ich im Augenblick nachkommen kann, hat man auch hier das Selbstporträt übersehen, welches Perugino in dem fünften nur oberhalb sichtbaren Manne unter den Zuschauern von rechts aus hinzugefügt hat. Dasselbe ist schon deshalb authentisch, weil es demjenigen bei Vasari zu Grunde liegt, wo nur die Zeichnung der Kappe und der Fall der Haare etwas verändert ist. Die Formen des Gesichtes sind hier noch voller und ausgeprägter als auf dem Porträt der Reise Mosis, auch ist ein Zug von Energie und Härte hineingekommen, der dort noch fehlt. Perugino, dessen Locken bereits einen Anflug von grau haben, hat jedenfalls die Vierzig schon überschritten, eine Bestätigung dafür, dafs das Fresko der Schlüsselübergabe erst gegen das Ende der achtziger Jahre ausgeführt worden sein kann.

Um bei dieser Gelegenheit die übrigen Selbstporträts des Meisters zu erwähnen, so zeigt ihn dasjenige im Cambio zu Perugia von 1500 schon bedeutend matter im Ausdruck und schlaffer in den Formen. Die Fülle hat beträchtlich abgenommen, der Wechsel seiner äufseren Erscheinung ist wie ein Spiegelbild seiner künstlerischen Entwickelung.

Wenige Jahre vor die Schlüsselübergabe fällt das schöne Selbstporträt in der Galerie des Palazzo Borghese zu Rom [1]. Lermolieff hat es der vortrefflichen Ausführung wegen dem jugendlichen Raffael selbst zugeschrieben [2], gewifs ein Zeugnis für den hohen künstlerischen Wert des Bildes. Doch die kastanienbraunen Locken und die vollen faltenlosen Formen des Gesichts gehören einem Manne an, der die Vierzig noch kaum erreicht hat. Das würde etwa auf die Mitte der achtziger Jahre weisen, wo Raffael noch in der Wiege lag. Auch ist die Ausführung zu frisch, um etwa einem späteren Kopisten, der ein Selbstporträt vor sich gehabt hätte, zugeschrieben werden zu können. Noch bequemer als an den anderen Porträts kann man hier die intelligenten Züge des Meisters studiren, die kleinen braunen Augen, die vorn gespaltene, aber trotzdem dünne Nase und das Grübchen im Kinn, das auch auf dem Porträt der Anbetung nicht fehlt.

1) Stanza XII No. 35, dort als „Kollbein" bezeichnet.

2) *Lermolieff*, Zeitschrift für bildende Kunst XI (1876) S. 170. Die Werke italienischer Meister in deutschen Galerien S. 363. Lermolieff hat besonders auch die en face-Stellung des Kopfes gegen die Auffassung als Selbstporträt geltend gemacht. Eher könnte man vielleicht darauf Wert legen, dafs die Augen den Beschauer nicht anblicken, sondern schräg aus dem Bilde heraussehen.

An dem dicken Halfe ift der Kehlkopf ftark markirt, die Bruft bedeckt ein grauer Pelz, den Kopf ein fchwarzes Barett. Unverkennbar ift ein gewiffes Wertlegen auf die äufsere Erfcheinung, wie es fich im Verkehr mit den vornehmen römifchen Kreifen ausgebildet haben mag [1]).

Aus der römifchen Zeit, und zwar aus dem Beginn der achtziger Jahre, dürfte das wundervolle Jünglingsporträt in den Uffizien ftammen (erfter toskanifcher Saal Nr. 1217), das auch von Lermolieff und Schmarfow dem Perugino gegeben wird [2]). Der warme braune Ton und die plaftifche Modellirung erinnern an die frühere Zeit des Pier di Cosimo. Die Analogien auf den Sixtinafresken find nicht fchwer zu finden.

Noch intereffanter ift ein Tafelbildchen, Chriftus am Kreuz, mit Hieronymus und Chriftophorus, im erften Saale der borghefifchen Galerie, Nr. 44 [3]). Es ift wohl wegen feiner hohen Stellung dem Auge der meiften Kunftforfcher entgangen. Nur Lermolieff, der es in feinen vortrefflichen Bemerkungen über die Galerien Roms (Zeitfchrift für bildende Kunft 1874 [IX]—1876 [XI]) nicht erwähnt hatte, widmet ihm in feinen „Werken ital. Meifter" etc. S. 302 einige Worte, indem er es für ein Jugendwerk des Pinturicchio erklärt. Meiner Anficht nach ift es ein ganz vorzügliches Jugendwerk des Perugino [4]).

Dargeftellt ift eine reiche Landfchaft in dem Charakter derjenigen auf der Reife Mofis, fchöner als fie Pinturicchio jemals gemalt hat. Am Ufer eines von Fifchen und Vögeln belebten Baches fteht vorn das Kreuz mit dem Heiland, zu feinen Füfsen kniet links der heilige Hieronymus in büfsender Stellung. Er ift als weifsbärtiger Greis dargeftellt und mit einem blauen Mantel bekleidet. Rechts fteht Chriftophorus, ein junger, kräftiger Mann in gelbem Wamms, der die Linke in die Seite, die Rechte auf einen hohen Palmftab ftützt. Auf feiner Schulter fitzt das Chriftkind, es trägt ein blaues Kleid und einen gelben Mantel.

Schon die Goldlichter auf den Gewändern wie in den Bäumen, Häufern und Felfen des Hintergrundes weifen auf die Entftehungszeit der fixtinifchen Fresken hin. Soll doch bei diefen die Sitte, die Lichter in Gold aufzufetzen, infolge einer Liebhaberei Sixtus' IV. und nach dem Vorgange des Cosimo Roffelli befonders

1) Dafs das angebliche Porträt Perugino's auf der Schule von Athen, neben dem Selbftporträt Raffaels, vielmehr Sodoma darftellt, der ja auch in der Stanza della Segnatura neben Raffael allein etwas zu thun hatte, ift erft von *Lermolieff*, Die Werke etc. S. 472 Anm. 2 richtig bemerkt worden. Vgl. *A. Springer*, Raffael und Michelangelo 2. Aufl. I, S. 246. Das Porträt No. 287 in den Uffizien ftellt nicht Perugino dar und ift auch nicht von feiner Hand. Es erinnert mehr an Lorenzo di Credi. Über den fliehenden Wächter auf der Auferftehung Chrifti in der vatikanifchen Galerie brauche ich wohl kein Wort zu verlieren.

2) *Schmarfow*, Preufs. Jahrbücher 1881 Bd. 47, S. 52. Pinturicchio in Rom S. 14 und S. 99. Derfelbe fetzt das Bild erft um 1495 an, wie denn überhaupt die Entwickelung Perugino's, die er der chronologifchen Skizze feines Lebens zu Grunde legt, in einigen Punkten nicht mit der von uns angenommenen übereinftimmt. So fcheint Schmarfow die engere Beziehung zu Lionardo erft in die neunziger Jahre zu fetzen.

3) Rechts von der Thür zum zweiten Saal, dort dem „Carlo Crivelli" zugefchrieben.

4) Die hier mitgeteilten Beobachtungen ftammen alle aus dem Jahre 1882.

in Aufnahme gekommen fein [1]. Die Zurückführung auf Pinturicchio, die übrigens durchaus konfequent ift, wenn man ihm die beiden älteren Sixtina-Fresken zufchreibt, widerlegt fich fchon durch die Farbe. Nie hat es Pinturicchio zu diefer kräftig braunen Modellirung, zu diefem leuchtend warmen Kolorit gebracht, das faft über die Grenzen der Temperatechnik hinauszugehen fcheint; fchon in feinen früheften römifchen Fresken herrfcht kaltes Grau und flache Buntheit vor [2]. Nie hat er diefe Kraft und Sicherheit der Zeichnung, diefes fefte Auftreten der Figuren, diefes Raumgefühl in der Landfchaft erreicht. Die Ausführung ift bis auf die Büfche des Vordergrundes äufserft fein, viel zu gut, als dafs man an einen beliebigen Gefellen des Fiorenzo di Lorenzo denken könnte. Die Haltung des Chriftophorus, die Form feiner Hand, die Bildung der Falten mit den fcharf abgebrochenen Faltenaugen, alles das find Züge Perugino's. Die Auffaffung der Formen ift fchon derber und ficherer als in der Anbetung von Perugia, aber noch nicht fo markig wie in der Schlüffelübergabe. Der magere, langgeftreckte Chriftus, etwas fchwächlich bewegt im Vergleich mit den übrigen Figuren, erinnert an den Chriftus in dem Bilde von S. Giovanni della Calza zu Florenz. Einen Hieronymus, der den Gekreuzigten anfchaut, hat Perugino auch auf einem feiner früheften Werke, einem Fresko in Camaldoli, gemalt und dann in einem anderen Bilde wiederholt [3]. Das borghefifche Bildchen dürfte etwa um die Mitte der achtziger Jahre gemalt fein.

Es giebt eine Anzahl umbrifcher Werke in Rom, deren Stil teils demjenigen des Fiorenzo, teils dem fixtinifchen Stile Perugino's fehr ähnlich ift, die aber weder dem einen noch dem andern der beiden Künftler mit voller Sicherheit zugefchrieben werden können. In erfter Linie fteht hier das grofse Fresko in der Apfis von S. Croce in Gerufalemme. Es ftellt in vier Bildern, die in der Mitte durch das Kreuz mit dem knieenden Stifter in Kardinalstracht unterbrochen werden, die Gefchichte des heiligen Kreuzes dar. Links graben fieben Arbeiter das Kreuz aus der Erde, dabei fteht die heilige Helena mit einem Gefolge von Frauen und einer Gruppe von Männern, mit deren einem fie redet. Es folgt die Auferweckung des Toten durch das Kreuz, im Hintergrunde fieht man die Bahre, auf welcher er herbeigetragen worden, und die Träger der beiden anderen Kreuze. Rechts ift die Vorbereitung der Schlacht zwifchen Heraklius und Chosroes dargeftellt. Die Heere ftehen fich ruhig an beiden Ufern des Fluffes gegenüber. Die Perfer zur Linken find teilweife durch orientalifche Koftüme charakterifirt, viele Porträts find unter der Menge ange-

1) *Vafari* ed. Milanefi III, 188 f. — 2) *Schmarfow*, Pinturicchio in Rom S. 19.

3) *Vafari* ed. Milanefi III, 569: „Ed in Camaldoli un San Girolamo in muro, allora molto stimato da' Fiorentini e con lode messo innanzi, per aver fatto quel Santo vecchio magro ed asciutto, con gli occhi fisso nel Crucifisso, e tanto consumato, che pare una notomia; come si può vedere in uno cavato da quello, che ha il già detto Bartolomeo Gondi". Auch für die Kirche S. Gallo in Florenz malte er einen heiligen Hieronymus, den Vafari (III 576) in Sant' Jacopo tra' Fossi fah.

bracht. Die letzte Scene ftellt den Einzug des Kaifers Heraklius mit dem Kreuz in Jerufalem dar. Über diefen Darftellungen zieht fich ein grofser Kranz von Cherubköpfen hin, noch höher erfcheint, in einer Cherubmandorla thronend, Gottvater, der die Rechte zum Segen erhebt und in der Linken ein offenes Buch mit den Worten trägt: Ego sum via, veritas et vi(ta).

In der älteren Guidenlitteratur wird diefes Fresko entweder auf Perugino oder auf Pinturicchio zurückgeführt, Crowe und Cavalcafelle erkennen in ihm die Hand des Fiorenzo und feiner Gefellen[1]. Sie glauben Einflüffe des Alunno, Buonfigli, Signorelli, Pinturicchio, Antoniaffo und Caporali nachweifen zu können. Mir fchien der Stil durchaus einheitlich und zwar recht bedeutend zu fein. Über die Farbe, von der Cavalcafelle ausgeht, läfst fich wenig fagen, da das Ganze, befonders in den Gewändern und der Landfchaft, durch Übermalung gelitten hat. Dagegen ift die Kompofition von einer Einfachheit und Ruhe, wie fie von allen Umbrern nur dem Perugino eigen ift. Kraftvoll erfunden ift die Gruppe der grabenden Leute links, die grofsartigen Porträtfiguren find ganz im Sinne der Sixtinafresken gedacht. Gewiffe Figuren wie die alten von hinten fichtbaren Männer und der akademifch bewegte Jüngling zur äufserften Linken finden fich in den befprochenen Werken Perugino's wieder, die vereinzelt angebrachten Goldlichter und die langgeftreckten Wolken find ebenfalls alte Bekannte.

Ich mufs geftehen, dafs ich lange hier ein eigenhändiges Werk des Perugino aus den achtziger Jahren zu erkennen glaubte. Doch fcheint dem die Zeit der Entftehung zu widerfprechen. In der „Descrizione di Roma moderna (1697)" von Baronio, Ciaconio, Bofio, Panciroli wird als Stifter des Bildes der Kardinal Bernardino Caravagiale genannt. Wenn dies richtig ift, fo können die Fresken erft in den neunziger Jahren entftanden fein. Denn der Spanier Bernardino Caravaial wurde nach Onufrius Panvinius, Epitome Pontificum Romanorum p. 350 erft 1493 Kardinal von S. Pietro e Marcellino, noch fpäter Kardinal von S. Croce. Da nun der Stil jedenfalls nicht mit demjenigen des Perugino in den neunziger Jahren des Jahrhunderts übereinftimmt, fo müfste das Fresko von einem hervorragenden Schüler oder Genoffen desfelben gemalt fein, der an den fixtinifchen Stil des Meifters angeknüpft hätte. Pinturicchio kommt wegen der breiten und ficheren Formgebung nicht in Betracht, man würde fich alfo damit begnügen müffen, in dem „Meifter von Santa Croce" einen hervorragenden Umbrer zu erkennen, der um 1495 in Rom gearbeitet hätte, deffen Name uns aber vorläufig unbekannt wäre.

Man wird über diefen Meifter jedenfalls nicht eher zur Klarheit kommen, als man fich über den bisher etwas rätfelhaften Andrea Luigi, genannt Ingegno, ein feftes Urteil gebildet hat. Es ift zwar jetzt Sitte geworden, diefen Ingegno ganz aus der Gefchichte der umbrifchen Malerei zu eliminiren. Aber mag Vafari

1) *Crowe und Cavalcafelle,* Gefchichte der italienifchen Malerei IV, 167 f. Vgl. auch *R. Vifcher,* Signorelli S. 328.

auch manches Falſche über ihn berichtet haben[1]), als hiſtoriſche Perſon iſt er durch Dokumente verbürgt, deren Echtheit z. B. Rumohr nicht anzuzweifeln wagte[2]). Und die Nachricht, daſs er Perugino bei den Fresken der Sixtina unterſtützt habe, ſcheint an ſich ja nicht gerade unglaublich. Freilich iſt der Faden, vermittelſt deſſen Rumohr die künſtleriſche Individualität dieſes Ingegno zu faſſen meinte, ein mit A. A. P. (Andreas Aloysii pinxit?) bezeichnetes Bild von vollerem und kräftigerem Stil als Perugino, ſehr dünn; für uns iſt er ſo gut wie unbrauchbar, da das Bild verſchollen ſcheint. Damit iſt aber nicht geſagt, daſs uns Ingegno immer eine unbekannte Gröſse bleiben wird. Allerdings kann es nicht als ein Fortſchritt in unſerer Kenntnis bezeichnet werden, wenn man ſeinen Namen zur Rumpelkammer für alle „übrig gebliebenen“ umbriſchen Bilder macht, die man ſonſt nicht unterzubringen weiſs. Hat Rumohr ihm auf Grund jenes (zweifelhaft bezeichneten) Bildes mit Recht ein Fresko über dem einen Seitenthore der Porta S. Giovanni zu Aſſiſi zugeſchrieben, welches ſich jetzt, leider ſehr verdorben, im dortigen Palazzo Municipale befindet, ſo muſs Ingegno jedenfalls der Gruppe Fiorenzo-Perugino ſehr nahe geſtanden haben. Die Kompoſition, Maria das auf ihrem Schoſse liegende Kind anbetend, wiederholt ſich, nur ohne die Mandorla, dafür aber durch zwei auf Wolken ſtehende Engel vermehrt, in einem Fresko des Konſervatorenpalaſtes zu Rom, deſſen Stil in eigentümlicher Weiſe zwiſchen Fiorenzo und Perugino ſchwankt. Die faunartig zugeſpitzten Ohren, die man bei Fiorenzo beobachtet hat, finden ſich auch vereinzelt bei Perugino. Das flatternde Gewand des Engels links iſt demjenigen des Engels auf dem Moſesbilde ſehr ähnlich. Aber eine gewiſſe Weichheit und Charakterloſigkeit in den Falten ſcheint ſich nicht mit Perugino's damaliger Weiſe zu vertragen. Eine ähnliche Kompoſition befindet ſich in der Sakriſtei von S. Paolo fuori le mura bei Rom. Mit dem Fresko von S. Croce ſtellen Crowe und Cavalcaſelle IV, 167 Anm. 46 einige Bilder in der Kirche S. Giovanni in Laterano zu Rom zuſammen, den Crucifixus mit Maria und Johannes, links Jacobus und Paulus, rechts Petrus und Andreas. An einer anderen Stelle (IV, 158) ſcheinen ſie dieſelben dem Buonfigli zuzuſchreiben. Nach meinen Notizen ſind es vorzügliche Bilder im Stile des Fiorenzo, aber mit breiterem Faltenwurf und weniger groben Geſichtstypen, auf jeden Fall älter als das Fresko von S. Croce. Wenn ich mich recht erinnere, ſo gehört auch eine Madonna mit dem Kinde in der National-Gallery in London (No. 702) zu dieſer Gruppe. Eine Mittelſtellung zwiſchen Fiorenzo und Perugino nimmt endlich das Fresko einer Verkündigung auſsen an der Apſis der Kapelle des hl. Franciscus in S. Maria degli Angeli

1) *Vaſari* ed. Milanesi III, 595 f.

2) *Rumohr,* Italieniſche Forſchungen II, 324 ff. Auf ſeinen Angaben beruhen diejenigen von *Crowe und Cavalcaſelle* IV, 170 f. Im Kommentar der neuen Vaſariausgabe III, 617 ff. wird nur eine Überſetzung von Rumohrs Worten gegeben. Neuerdings iſt, ſoviel ich weiſs, kein neues Material über Ingegno hinzugekommen. Doch iſt mir das Giornale di erudizione artiſtica mit A. Roſſi's Beiträgen zur umbriſchen Künſtlergeſchichte nicht zugänglich.

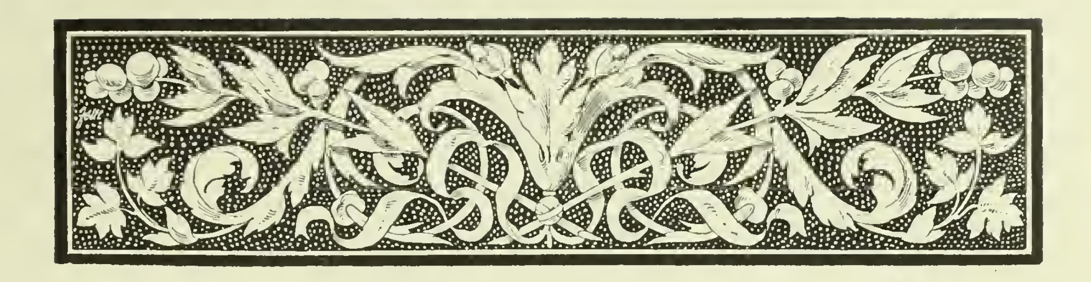
bei Assisi ein, von der allerdings der Engel in moderner Zeit ganz neugemalt, die Madonna ziemlich indiskret restaurirt ist. Zwei Tafelbilder in der Sakristei von S. Paolo fuori le mura, S. Petrus und S. Justina unter Pfeilerhallen stehend, sind schwache Schulbilder von verwandtem Stil. Eine sorgfältige Gruppirung dieser und ähnlicher Werke thut not. Wenn uns das Schicksal einmal vergönnt, von Ingegno mehr als den blofsen Namen zu wissen, so werden vielleicht manche von ihnen ungezwungen ihren Meister finden.

Perugino nimmt indessen eine Entwickelung, die über die Stufe der erwähnten Bildergruppe hinausführt. Der Nachweis besonders der Anbetung und des borghesischen Bildchens erleichtert das Verständnis der schönen Kreuzigung von S. Giovanni della Calza in Florenz, die Vasari als Jugendarbeit bezeugt[1]. Die Verwandtschaft mit dem borghesischen Bildchen liegt auf der Hand. Eine gewisse Ähnlichkeit mit Signorelli, die mehrfach beobachtet worden ist, weist nicht auf Mitarbeiterschaft, sondern auf die Wirkungen der gemeinsamen Arbeit in der Sixtina hin. Noch finden sich gewisse Angewöhnungen des Fiorenzoschen Ateliers, z. B. die faunartig zugespitzten Ohren bei Hieronymus. In dem verhimmelnden Ausdruck und der Zeichnung der Falten und Hände kündigt sich aber schon leise die spätere Manier an. Das Bild dürfte zu Ende der achtziger Jahre entstanden sein[2]. Wir besitzen nicht genug zusammenhängende biographische Daten über Perugino, um bei dem unstäten Wanderleben, welches er führte, für jedes einzelne Jahr bestimmt seinen Aufenthaltsort angeben zu können. Wie sich in den Bildern der neunziger Jahre, dem Presepe der Villa Albani (1491), der Madonna mit zwei Heiligen in der Tribuna der Uffizien (1493), dem Fresko des Kapitelsaals von S. Maria Maddalena dei Pazzi (1492—1496), der Beweinung Christi im Palazzo Pitti (1495), dem Altarbild aus der Certosa bei Pavia in London (Ende der neunziger Jahre)[3] allmählich, wenn auch mit Schwankungen, die charakteristischen Züge der späteren Zeit entwickeln, das kann hier im einzelnen nicht verfolgt werden. Genug, dafs von einem eigentlichen Fortschritt während dieser Periode höchstens in koloristischer Beziehung die Rede sein kann. In den Cambiofresken (1500) steht schon ganz der alternde Perugino vor uns, und den Werken der letzten fünfundzwanzig Jahre mit ihrer immer steigenden Ausdruckslosigkeit und ihrem immer zunehmenden gelblich verblasenen Ton sieht man kaum an, dafs sie derselben Hand ihr Dasein danken, wie die kraftvollen tief gefärbten Bilder der florentinischen und römischen Periode.

1) *Vasari* ed. Mil. III, 573 f.: „Lavorò in un'altra tavola un Crucifisso con la Maddalena, ed ai piedi San Girolamo, San Giovanni Battista, ed il Beato Giovanni Colombini fondatore di quella religione, con infinita diligenza."

2) *Lermolieff,* Ztschr. f. bild. Kunst 1881 S. 280 setzt es, wenn ich recht verstehe, in die Jahre 1470—1475, also vor die Zeit, in der die Anbetung von Perugia entstanden ist. Vielleicht ist es ihm mit aus diesem Grunde nicht möglich gewesen, die letztere in die Entwickelung Perugino's einzureihen.

3) In diese Zeit dürfte auch die Madonna mit weiblichen Heiligen im Louvre fallen, die früher mehrfach als Jugendwerk hingestellt, neuerdings aber zu einem Atelierbilde degradirt worden ist.



Über die Kunsttraktate des Giulio Mancini.

Von **Theodor Schreiber.**



or einigen Jahren hat Hubert Janitſchek im Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft aus einem handſchriftlich erhaltenen Traktat des Giulio Mancini eine biographiſche Notiz über Adam Elsheimer veröffentlicht und dasſelbe Werk auch für ſeinen Aufſatz über die Bologneſer Malerſchule in Dohme's Kunſt und Künſtler benutzt. Auf dieſe Mitteilungen — von kürzeren Anführungen älterer Autoren abgeſehen — beſchränkt ſich ſo ziemlich, was bisher über die ſchriftſtelleriſchen Leiſtungen eines Mannes bekannt geworden iſt, deſſen Berufsthätigkeit zwar auf einem der Kunſt ſehr fern ſtehenden Gebiet gelegen war, den aber innere Neigung zu andauernden Studien über die Geſchichte der Malerei getrieben und eine ſcharfe Beobachtungsgabe und unermüdlicher Eifer zu einem nicht geringen Verſtändnis derſelben erzogen hatten. Aus welchen Gründen ſeine Schriften ungedruckt geblieben ſind, darüber laſſen ſich nur Vermutungen aufſtellen. Die Widmung der einen an eine ungenannte Perſönlichkeit, wohl den Gönner des Verfaſſers aus dem Kreiſe der römiſchen Kirchenfürſten, ſpricht für die Abſicht einer ſpäteren Drucklegung. In der Einleitung desſelben Traktats wird ausgeführt, daſs er nicht den Künſtlern über die Regeln und das Verfahren der Malerei Anweiſung geben ſolle, ſondern beſtimmt ſei, in das Verſtändnis dieſer Kunſt einzuführen, die Kenntnis der Schulen und Meiſter zu vermitteln und über die Gegenſtände, welche ſie behandelt haben, zu unterrichten. Völlig in der Weiſe der römiſchen Guiden iſt ein anderer Traktat über die Gemälde in den Kirchen und Paläſten Roms gehalten. Aber die zwangloſere Form dieſer Aufſätze ſcheint den Verfaſſer nicht befriedigt zu haben. Von der erſt erwähnten Abhandlung wenigſtens iſt neben einer kürzeren und offenbar älteren Faſſung eine ſpätere, vielfach umgearbeitete überliefert, und noch am Schluſs derſelben bemerkt er mit einigem Miſstrauen gegen das eigene Urteil e questo basti adesso della pittura, rimettendomi sempre a miglior giuditio. Es wäre demnach wohl möglich, daſs nicht äuſsere Hinderungen, ſondern eine allzu ſcharfe Selbſtkritik den Verfaſſer veranlaſst hätten, ſeine Schriften vom Druck zurückzuhalten. Wie

dem auch fein möge, das heutige Urteil über den Wert diefer Auffätze wird anders lauten als dasjenige, welches Baldinucci in feiner Apologia à pro delle glorie della Toscana in fehr gereiztem Tone gegen Mancini als Widerfacher Vafari's und angeblichen Verkleinerer des Ruhmes der altflorentiner Meifter gefällt hat. Mögen auch einige feiner Vermutungen nicht ftichhaltig, manche Berichtigungen älterer Überlieferung durch die neuere Kritik bereits überholt fein, fo enthalten feine Aufzeichnungen doch zahlreiche, noch jetzt wertvolle Angaben über Maler und Kunftwerke aus allen Epochen, auch Mitteilungen über antike Gemälde und Mofaiken, die zu feiner Zeit ans Licht kamen, und vor allem eine Menge kleiner Biographien über zeitgenöffifche Meifter, welche die Angaben des Baglione, Malvafia u. a. in erwünfchter Weife ergänzen. Eine Publikation diefer Traktate wird daher kein unnützes Unternehmen fein, und ihr als Vorarbeit zu dienen ift die Abficht der nachfolgenden Zufammenftellungen.

Ich fchicke die wenigen Notizen voraus, die ich über das Leben und Wirken des Verfaffers habe auffinden können, fie find hauptfächlich der Piacotheca des Janus Nicius Erythraeus (Lips. 1712 p. 377 ff.) entnommen. Eine lateinifch gefchriebene, in den vierziger Jahren dés 17. Jahrhunderts erfchienene Biographie Mancini's, als deren Autor in dem noch zu erwähnenden Cod. Capp. 231 fol. 226 ein gewiffer Giovanni Vittorio de' Roffi genannt wird, ift mir nicht zu Geficht gekommen.

Giulio Mancini († 1629) wird als einer der begabteften Ärzte feiner Zeit gefchildert. Aus Siena gebürtig, aber fchon in jüngeren Jahren nach Rom verzogen, erringt er rafch eine hervorragende Stellung an dem Hofpital zu S. Spirito in Saffia, feit der Thronbefteigung Urbans VIII. (1623) auch das Vertrauen diefes Papftes, der ihn zu feinem Leibarzt erhebt und mit Ehren und Würden überfchüttet. Eine vielfeitige Bildung wird an ihm gerühmt, vielfeitig fcheint auch feine litterarifche Thätigkeit gewefen zu fein. Eine Anzahl von Auffätzen medizinifchen Inhalts bewahrt die barberinifche Bibliothek in Rom. Für Philofophie und „chaldäifche Studien“ ift er begeiftert, aber vor allem befchäftigt ihn in feiner Mufsezeit das lebhaftefte Intereffe für die Malerei. Er ift ein eifriger Bilderfammler, und feine Leidenfchaft für Gemälde geht fo weit, dafs er, wie erzählt wird, gelegentlich felbft die Dankbarkeit feiner Patienten zu Gunften feiner Sammlung in Kontribution zu fetzen weifs. Im Umgang mit Künftlern fucht er Anregung und Belehrung, er rühmt fich im Vorwort der einen Schrift der Freundfchaft einiger berühmter Maler, und wie er fich in demfelben Werkchen auf direkte Mitteilungen des Agoftino Caracci bezieht, fo mögen auch in anderen Fällen feine Angaben über die perfönlichen Verhältniffe, die intimeren Beziehungen der damaligen Künftler zu einander auf mündliche Äufserungen derfelben zurückgehen.

Darf man aus der amtlichen Stellung Mancini's, befonders aus feiner Berufung in die unmittelbare Nähe des Papftes auf einen dauernden, auch nicht

durch zeitweilige Reifen in die Heimat unterbrochenen Aufenthalt desfelben in Rom fchliefsen, fo wird unter den mir bekannt gewordenen Traktaten eine auf die Gemälde Sienas bezügliche Schrift am frühelten, noch vor der Überfiedelung nach Rom, entltanden fein. Ich kann den Titel derfelben nur auszugsweife wiedergeben, er lautet:

Consideratione delle pitture etc. in Siena.

Eine Abfchrift findet fich in der Bibl. Barb. Cod. MS. XLVIII. 105.

Seine Studien in Rom begann Mancini vielleicht zunächlt mit Befichtigung der Kunltwerke in den Kirchen, Villen und Paläften Roms als begeilterter Kunltfreund und ohne gelehrte Prätenfionen, bis die Lektüre Vafari's ihn auf kritifche Punkte aufmerkfam machte, die ihn zu weiteren Unterfuchungen anregten. Aus diefen erlten Verfuchen, fich in der Kunftwelt der ewigen Stadt zurecht zu finden, fcheint der Entwurf eines „Fremdenführers" erwachfen zu fein, der in zwei Abfchriften erhalten ilt, die eine im Cod. Cappon. 231 (p. 1—36) der vatikanifchen Bibliothek, eine zweite in der Bibl. Barber. Cod. MS. XLVIII. 83. Nach der erlteren Kopie heifst es im Anfang:

> Viaggio per Roma, per ueder le Pitture che in essa si ritrouano.
>
> Prima parte.
>
> Per gusto de i studiosi e per intelligenza del contenuto in questo trattato, m'è parso bene proporre questo viaggio notando le pitture degne d'esser viste. Perche uenendo per Porta Angelica passato Ponte Molle, u'è la Vigna di Madama, doue sono pitture de Giulio Romano etc.

Dann folgt in topographifcher Anordnung eine kurze Aufzählung der Gemälde und Mofaiken in den Kirchen, Paläften u. f. w. Auch auf die antiken Monumente wird gelegentlich ein Seitenblick geworfen, fo in folgender Stelle, die fich im erlten Teil auf ein auch von Baglione (Vite de' pittori etc. p. 350) erwähntes Mofaik bezieht. Diefer nennt den Maler Marcello Provenzale als Ergänzer eines Teiles di un bel pavimento di musaico — ritrouato in una caua a. S. Pudentiana — e donato ad Alessandro Peretti Cardinal Montalto. Mancini fagt genauer:

> Li uicino (a S. Pudenziana) è la Vigna, nella quale à quest' anni fù trouato quel bellissimo musaico d'uccelli posseduto dall' Ill.mo Montalto, che per bellezza si deue creder sia del secol perfetto, tanto più, che il luogo è uicino alle Therme Nouatiane fatte da Nouatio, che uisse al tempo della pittura perfetta sotto Nerone. Qui fuore nella Vigna de Montalto sono pitture memorabili e belle. In questi medesimi siti per uenire alla Suburra stanza delli Zingari, ui sono alcune cose et in particolare in Casa d'un Hoste, che stà à San Gio: Laterano, doue sono certe Grotte con pitture profane di cose di Bacco e di Vendemmia di buona maniera e tempo e di queste anco se ne uedono delle scoperte; incontro à questa nel nome [rione?] di Santa Maria maggiore ui fù un tempietto con miniatura etc.

Ich hebe nur noch den Schlufs heraus, weil er die Abficht des Verfaffers andeutet, Zeichnungen von den fo rafch dem Untergang erliegenden antiken

Wandbildern aufnehmen zu laſſen und künftig zu publiziren. Es wäre nicht unmöglich, daſs in einer, der Biblioteca Capponiana des Vatikan angehörenden Sammlung aquarellirter Skizzen nach antiken und altchriſtlichen Fresken ſich einzelne Blätter befänden, die dieſem Vorhaben Mancini's ihre Entſtehung verdanken. Der Aufſatz endigt mit den Worten:

> Et hauendo fin à qui trattato tutte quelle cose che ci erauamo proposti della pittura, porremo fine à questo trattato, e ci riserbaremo il proporre le copie delle pitture che si ritrouano antiche in questi Cimiterij et altri luoghi antichi, tanto più che questo adesso sarà facile à fare essendo tornato à Roma Giovan Angelo Fontani Toccofondi Senese huomo pratichissimo di questi luoghi sotterranei di Roma.

Der letztere Name iſt bei Zani, der Mancini benutzt zu haben ſcheint, ohne ihn als Quelle anzugeben, Fantini-Toccafondi geſchrieben.

Ein in beiden Handſchriften nachfolgender Traktat wird nur im Cod. Barb. als Parte seconda bezeichnet, iſt aber nach dem eben mitgeteilten Schluſsſatz der vorigen Schrift und ſeiner ganzen Faſſung wegen wahrſcheinlich als ſelbſtändige Abhandlung zu betrachten. Seine Entſtehung ſetzt Janitſchek, der eine Kopie der Bibliothek Chigi in Rom (Cod. MS. G. III, 66) benutzte, in die Zeit zwiſchen 1619 und 1624, weil einmal ein Datum 1619 erwähnt wird, ein Vorfall von 1624 aber vom Verfaſſer nachträglich eingetragen wurde. Möglichſt nahe an letzteres Jahr müſste man die Entſtehung ſchon rücken wegen einer Bemerkung über den Cavaliere Giuſeppe, von dem es heiſst, er ſei gegen 1575 geboren und lebe noch als ungefähr 50jähriger Mann in friſchem Alter. Auf 1624 weiſt aber beſtimmt die weiter unten anzuführende Stelle über die Gemälde in S. Griſogono hin. Eine biographiſche Notiz über Fulminetto (due anni sono morse in Francia Fulminetto) läſst ſich für die Datirung nicht verwenden, weil deſſen Todesjahr nicht bekannt iſt. Übrigens tritt am Schluſs der vatikaniſchen Handſchrift die Neigung des Kopiſten zu polemiſirenden Einſchiebſeln und Randgloſſen recht draſtiſch hervor. Zur Bezeichnung des Acquasparta als infelice wird eingeſchaltet anzi felicissimo pittore. Die Erwähnung des Domenichino veranlaſst ihn zu dem Ausruf: Questo è stato il Raffaele de nostri tempi uiuendoci dal 1633 fino al 40 u. a. m. Titel und Anfang lauten:

> Alcune considerationi intorno à quello, che hanno scritto alcuni Autori in materia della Pittura, se habbino scritto bene ò male et appresso alcuni aggiungimenti d'alcune pitture che non han potuto osseruare quelli che hanno scritto per auanto. Per maggior intelligenza e confirmatione di quello, che si è detto intorno alla pittura, m'è parso necessario il proporre alcune altre cose ad essa appartenenti, e prima del nome, e poi di sua natura e definitione etc.

Es wird alſo Bezug genommen auf eine ähnliche, vorausgehende Schrift, offenbar die noch zu erwähnenden Considerationi appartenenti alla Pittura. Mancini polemiſirt hauptſächlich gegen Vaſari, dem er verſchiedene Auslaſſungs-

fünden und Verfehen nachweift, wendet fich aber auch gegen Lomazzo, „der einiges behauptet, was Schwierigkeiten macht“. Ich greife zur Charakteriftik des Inhalts einige Abfchnitte heraus.

(Cod. Capp. p. 56.) Casa Aurea, pitture di essa — le quali quando furno ritrouate, furno studiate da Jacomo Ripanda Bolognese molto studioso dell' Antichità come dice il Volaterrano à lib. 21. Antropologie, le considerò ancora Raffaello, Michelangelo et ultimamente il Zuccari, anzi aggiungono alcuni uecchi, che questi doppò hauerle studiate e copiate. acciò non si riconoscesse il lor furto, gli dessero il martello.

Die Befchuldigung, die Wandgemälde der Titusthermen, die hier gemeint find, nach der Benutzung zerftört zu haben, richtete fich direkt gegen Giovanni da Udine. Sie war aber bereits von Lomazzo, Trattato della Pittura lib. VI cap. 49 zurückgewiefen worden, und Mancini, der letzteren gelefen, hätte fie nicht nochmals vorbringen follen. Dann heifst es: „einige wenige Wandbilder find noch übrig, delle quali si proporra la copia“. Solche Zeichnungen nach eben diefen Fresken exiftiren noch jetzt in der Bibliothek des Escurial; es find diefelben, die Caylus dem Raffael zufchreiben wollte und die Kardinal Camillo Maffimi für feine Sammlung kopiren liefs [1]. Unter denjenigen, welche fie beftellt haben, darf man vielleicht auch Mancini vermuten.

Nella tribuna di SS. Quattro Coronati sono queste lettere
G. G. et Petrolinus Pictores
questi uisser intorno al 1110 in 20 sotto Pasquale II.

Diefe Wandbilder, heifst es weiter, feien von guter Arbeit, die Gewänder beffer geordnet als in Cimabue's Zeit u. f. w. Vafari habe die Meifter übergangen. Das Datum ftimmt zur Bauzeit der Kirche, die nach dem Brande Guiscards 1084 neu errichtet und von Pafchalis II. 1117 eingeweiht wurde. Zani giebt die Künftlernamen und das Datum genau ebenfo wie Mancini und wohl im Anfchlufs an denfelben.

In quei medesimi tempi uisse un tal Giovanni, che dipinse in S. Grisogono la nauigatione d'un braccio di S. Jacomo Apostolo. Visse sotto Calisto II. intorno à gl'anni del Signore 1129 — fù huomo goffo e di poch'arte, et adesso questa pittura nell'abbellimento di detta chiesa per christiana libertà dell' Illmo Borghese è andato à male, che dalla memoria di questa nauigatione et antichità in fuore non era degno di memoria.

S. Grifogono ift nach einer ehemals im Chor der Kirche befindlichen Infchrift (Forcella, Iscriz. delle chiese di Roma II nr. 487) unter Honorius II. 1128 von Grund aus neu errichtet und reich ausgeftattet worden. Die Fresken der Tribuna, die Ugonio (Hist. delle stationi di Roma fol. 282) noch gefehen hat, wurden 1624 auf Betrieb des Kardinals Scipio Borghese befeitigt. Vafari giebt im Leben des Pietro Cavallini an, dafs diefer in S. Grisogono molte storie a fresco gemalt habe. Vielleicht half ihm dabei fein Schüler Giovanni da Pistoia, der in obiger Notiz gemeint fein kann. Mancini leitet fein Datum hier, wie auch

1) Vgl. *Matz*, Gött. Nachr. 1872 p. 49. *Springer*, Michelangelo und Raffael p. 311.

fonft, vermutlich aus der Bauzeit der Kirche ab. Calixtus II. (1119—1124) war der Vorgänger von Honorius II.

Weiterhin werden zu Vafari einige von diefem überfehene Künftlernamen nachgetragen, Guido da Siena und Filippo Rossuti, der Genoffe des Jacomo da Torrita in S. Maria maggiore. Mancini bemerkt über letzteren:

> il nome e cognome di Rossuti ho letto nella facciata di S.ta Maria maggiore nel orlo della ueste del Saluatore.

Von ihm, fährt er fort, feien vermutlich die Gemälde in S. Francesco di Ripa. Unmöglich aber könne die Angabe des Vafari, dafs Andrea Tafi Schüler oder wenigftens abhängig von Jacomo (da Torrita) gewefen, richtig fein, eine Beobachtung, welche durch fpätere Unterfuchungen Baldinucci's u. a. über die Chronologie beider Künftler beftätigt worden ift. Bezüglich der Bilder in S. Francesco da Ripa mufs ich mich des Urteils enthalten, den Anteil Filippo Rossuti's an der künftlerifchen Ausfchmückung der Kirche S. Maria Maggiore hat neuerdings Gio. Batt. de' Rossi behandelt in feinem Werke Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV (Roma 1872 sqq.), worin auch eine Abbildung des Mofaiks der Faffade gegeben ift. Vollendet wurde es von Gaddo Gaddi.

Dann wendet fich Mancini zu Giotto und deffen Thätigkeit in Rom. Er findet die chronologifchen Angaben Vafari's irrig und berichtigt fie aus einem Dokument des vatikanifchen Archivs — es ift das feitdem oft reproduzirte Schriftftück über das von Jacopo Caetani Stefaneschi bei Giotto beftellte Mofaik der Navicella, welches Mancini zuerft benutzt zu haben fcheint. Intereffant ift die nachfolgende Bemerkung über ein libro miniato donato dal sopradetto Cardinale Stefaneschis alla Sagrestia di S. Pietro — una opera di questo grand' artefice. Man fieht, wie der Verfaffer überall bemüht ift, feine Kritik auf fefte Grundlagen zu ftellen und neues Material dafür zu gewinnen. Nur einmal vergreift er fich fehr ftark in feiner Polemik gegen Vafari, indem er deffen Angaben über die Ausführung der Fresken in S. Clemente durch Mafaccio anzweifelt. Er möchte fie Giotto zuweifen wegen der Infchrift zur Linken der Tribuna: Ex annis Domini prolapsis mille ducentis nonaginta novem Jacobus collega minorum etc. hoc iussit fieri — —, ohne zu bemerken, dafs die Fresken Mafaccio's, die andere dem Mafolino zufchreiben, fich nicht an der bezeichneten Stelle, fondern in der erften Kapelle rechts beim Eintritt durch das Seitenportal der Kirche befinden, und dafs überdies die genannte Infchrift fich gar nicht auf eine bildliche Darftellung, auf das dabei befindliche Mofaik der Apfis, fondern (wie de Roffi nachgewiefen) auf die Stiftung des darunter ftehenden Tabernakels bezieht. Vgl. auch E. Müntz, Etudes sur l'histoire des arts à Rome pendant le moyen-âge in den Mélanges d'archéologie et d'histoire 1881 p. 133.

Eine genaue Analyfe des übrigen Inhalts der Schrift würde hier zu weit führen. Mancini berückfichtigt fpäterhin hauptfächlich die Meifter von Siena und

Bologna und schliefst mit Charakteristiken der zeitgenössischen Maler, die in langen Reihen aufgeführt werden.

Am Schlufs der vatikanischen Handschrift steht folgende, nach einem Excerpt Fea's[1] auch in dem Cod. chis. G. 66 p. 208 wiederholte Notiz:

Sotto Papa Urbano VIII. furono rinettate le pitture della cappella di Palazzo detta di Sisto, e l'ordine che si tenne fù questo. Che spoluerata figura per figura con panno lino se gli leuaua la poluere con fette di pane à baiocco ò altro più uile stropicciando diligentemente, e tal uolta doue la poluere era più tenace, bagnauano un poco detto pane, e cosi ritornarono alla loro pristina bellezza senza riceuer danno alcuno. Questa manifattura fece Mastro Simone Laghi indoratore di Palazzo, e fù cominciata di Gennaro 1625 e si finí à di . . . . . .

Es war nach den berüchtigten Leistungen des Brachettone und seiner Nachfolger die erste rationelle Fürsorge, die für die Erhaltung der sixtinischen Wandbilder getroffen wurde[2].

Als die reifste Frucht der kunstgeschichtlichen Studien Mancini's betrachte ich den folgenden, offenbar nach langer Vorbereitung geschriebenen Traktat, in welchem er seine Ansichten über die Entwickelung der neueren Kunst systematisch darzustellen versucht, die einzelnen Richtungen derselben charakterisirt und am Schlufs die von ihnen gepflegten Stoffgebiete, die Malweisen und Kompositionsgattungen in tabellarischen Übersichten veranschaulicht. Dieser „Traktat über die Malerei", wie er kurz citirt wird, ist in zahlreichen Abschriften verbreitet, die ich nur zum Teil habe einsehen können. Als beste Kopie (A) wird mir die in der Bibliothek Chigi (G. III. 66) bezeichnet, eine zweite (B) soll sich auf der Biblioteca Marciana zu Venedig befinden. Die von Mandosi (de archiatris pontificiis p. 95) erwähnte Handschrift (C), die ehemals der Bibliothek Dal Pozzo in Rom angehörte, wird vermutlich mit anderen Bestandteilen derselben in die Nationalbibliothek zu Neapel übergegangen sein[3]. Ich habe für die nachstehenden Auszüge eine Kopie (D) der Laurenziana in Florenz benutzt, den Cod. Med. Palat. 50, der auch einleitungsweise eine Dedikation an einen nicht mit Namen

1) In den epigraphischen Scheden Fea's (I fol. 131), die sich im Besitz des Herrn Comm. Gio. Batt. de Rossi in Rom befinden.

2) Hier möge ohne weiteren Kommentar eine chronikenartige Notiz ihren Platz finden, die sich in einer Kollektaneensammlung des *Franc. Cancellieri* (Cod. Vat. 9200 fol. 186) unter allerlei Excerpten verloren hat. Sie steht auf einem Einzelblatte, die Handschrift gehört dem 17. Jahrhundert an.

Sabbato a di 19. Febbr° 1564, Mori Michelangelo Buonarroti, il quale per essere fratello della V. Compagnia de S. Giovanni Decollato fin dall' anno 1514 fu chiamata la medesima compagnia ad accompagnare il cadavere, il quale ad un'ora di notte fu portato alla chiesa de' SS. Apostoli con grande onore.

3) Die Bezeichnung derselben als „trattato delle Pitture di Roma" könnte freilich auch auf die Schrift Viaggio per Roma bezogen werden. Über die von Cassiano Dal Pozzo begründete Bibliothek vgl. *Lumbroso*, Notizie sulla vita di Cass. D. Pozzo. Turin 1875 (auch in der Miscellanea di Storia Italiana XV p. 129 ff.) und meinen Auffatz über unedirte römische Fundberichte in den Berichten der Kgl. sächs. Ges. d. Wiss. 1885 p. 91 ff.

genannten, aber als principe christiano gekennzeichneten Gönner enthält. Die Unterschrift trägt den Namen des Verfassers und datirt vom Hospidal di Sto Spirito, doch ohne bestimmte Zeitangabe. Es war die ausführliche Bearbeitung eines Themas, welches Mancini unter dem Titel Discorso di Pittura bereits vor 1619 zum erstenmal behandelt hatte. Diese kürzere, vielfach abweichende Fassung ist in zwei Abschriften (Florenz, Bibl. Marucell. C. 345 und Bibl. Vatic. Cod. Capp. 230) überliefert. Dafs sie zwischen 1609 und 1619 entstanden, ergiebt sich aus einer Bemerkung über die Caracci, von denen Annibale als bereits gestorben, Lodovico als noch am Leben, aber hoch bejahrt angeführt wird.

Der Traktat in seiner späteren Fassung beginnt in dieser Weise:

Alcune considerationi appartenenti alla Pittura, come diletto d'un Gentilhomo nobile, e come introduttione à quello si deue dire.

Parte prima.

L'intention' mia non è di propor' precetti appartenenti alla pittura ò suo modo d'operare, si per non esser mia professione, come ancora per esserne stato trattato dal Durero e Gaurico ne lor' libri della proportion' del corpo humano; e dopo d'essi dal Vinci, Vasari, Lomazzo, et ultimamente dal Zuçcharo huomini eminentissimi in tal professione: mà si ben' di proporre e considerar' alcuni auertimenti, per i quali un huomo di diletto di simili studij possa con facilità dar giuditio delle pitture propostegli, saperle comprare, acquistare, e collocarle à i lor luoghi secondo i tempi, nelli quali sono state fatte le materie, che rappresentano, et i lumi, che l'artefice gl'hà dato nel farle. Il tutto messo insieme per osseruanza di uarie pitture in diuersi tempi et occasioni, e per hauer hauto amicitia d'alcuni pittori celebri di questo secolo.

Wichtig ist in den weiteren Auseinandersetzungen die durchgehende Exemplifizirung mit Kunstwerken in Rom, Florenz und Siena. In der Mitte der Schrift werden antike Wandgemälde und Mosaiken erwähnt, wobei gelegentlich auch auf andere römische Monumente Rücksicht genommen wird. Nach einer Aufzählung der berühmtesten Maler, chronologisch geordnet, welche mit den Viuenti abschliefst, heifst es:

Che questi uiuenti si reducano à quattro ordini, classe ò uer' uogliam dire schole. Una delle quali è quella del Carauagio assai seguita, caminando per essa con fine, diligenza e sapere Bartolomeo Manfredi, lo Spagnoletto, Francesco detto Cecco del Carauagio, lo Spadarino, et in parte Carlo Venetiano.

Es folgt, wie auch am Schlufs der folgenden Gruppen, eine Charakteristik der ersten „Schule". Die zweite ist die der Caracci, die dritte diejenige des Cavalier Giuseppe, wohl der Cavaliere d' Arpino. In die vierte Abteilung werden die ganz unabhängigen Meister verwiesen, Cristofano Roncalli, Passignano, Baglione, Bronzino u. a. Der Schlufssatz, auf welchen die Übersichtstabellen folgen, lautet: e questo basti adesso della pittura, rimettendomi sempre a miglior giuditio.



Zur Apokalypse Dürers und Cranachs.

Von **Martin Rade.**



m Jahre 1522, vermutlich zwiſchen dem 21. und 25. September, erſchien bei Melchior Lotther in Wittenberg das erſte Stück von Luthers Bibelüberſetzung: „Das Newe Teſtament Deutzſch“. Es war ein Quartband von 39 Bogen, ausgeſtattet mit je einem in Holz geſchnittenen Initialbuchſtaben am Anfang der verſchiedenen Bücher und mit einer Holzſchnittfolge von 21 Blättern in den Maſsen einer ganzen Druckſeite zur Apokalypſe. Daſs dieſe Bilder aus der Werkſtätte des Lukas Cranach hervorgegangen ſind, bezweifelt heute niemand; doch hat der Meiſter ſelbſt ſchwerlich groſsen Anteil daran genommen, vielmehr die Arbeit ſeinen Schülern überlaſſen, wie denn das letzte Blatt mit einem deutlichen HB gezeichnet iſt. Dieſes Monogramm gab Veranlaſſung, die Folge dem Hans Broſamer zuzuſchreiben, eine Annahme, welche ſich indeſſen nicht hat durchſetzen können [1].

Es wäre intereſſant, wenn man nachweiſen könnte, daſs Luther auf die Geſtaltung der Bilder perſönlichen Einfluſs geübt habe. Die Möglichkeit dazu iſt durchaus vorhanden. Als Luther Anfang Dezember 1521 im Bart und Ritterkleide ſeinen heimlichen Beſuch in Wittenberg wagte und dort im engſten Freundeskreiſe u. a. auch den Plan einer deutſchen Bibel beſprach, war Cranach mit unter den Vertrauten. Da könnte er dem Unternehmen ſofort ſeine Kunſt zur Verfügung geſtellt und von Luther Weiſung empfangen haben. Als Luther dann am 6. März 1522 für immer wieder nach Wittenberg heimkehrte, brachte er das verdeutſchte Neue Teſtament ſo gut wie fertig mit. Während er mit Hilfe Melanchthons noch ſorgſam daran beſſerte, gab er es ſtückweiſe in die Druckerei. Das Ganze wurde in drei Abteilungen gedruckt; die Offenbarung Johannis bildete eine für ſich. Sie wurde, wie es ſcheint, zuletzt fertig; denn erſt am 4. September erwähnt Luther in einem Briefe an Spalatin, daſs ihm Proben von Edelſteinen, wie er ſie zum Verſtändnis von Apok. 21, 18 ff. nötig

1) *Heller,* Lukas Cranachs Leben und Werke. 2. Aufl. Nürnberg 1854. S. 138.

zu haben meinte, aus dem fürſtlichen Schatz durch Vermittelung Cranachs zugegangen ſeien [1]).

Von den Illuſtrationen der Lutherbibel des Jahres 1534 erzählt Chriſtoph Walther, der Korrektor Hans Luffts, „daſs Luther die Figuren zum Teil ſelbſt angegeben, wie man ſie hat ſollen reiſsen und malen" [2]). Wie, wenn das Gleiche auch von den Bildern gälte, welche die erſte Ausgabe ſeines Neuen Teſtamentes ſchmückten? Hatte er nicht ſchon das Jahr zuvor ſich der Kunſt Cranachs zur Verbreitung ſeiner Ideen bedient?

Ja, wenn die Tradition recht hätte. Wenn er wirklich bei der Abfaſſung des Paſſionals Chriſti und Antichriſti beteiligt geweſen wäre. Dieſe Anſicht vertritt noch Cranachs jüngſter Biograph [3]). Aber nicht Luther, ſondern Melanchthon und der Kanoniſt Schwertfeger haben den Text zu Cranachs Bildern geliefert. Wer die Figuren erdacht, wiſſen wir nicht. Der Gedanke, den Cranach ergriff und darſtellte, lag damals in der Luft, zumal in der Wittenberger Luft. Er kann direkt von Luther herſtammen. Jedenfalls wuſste Luther um das Büchlein und lobte es am 7. März 1521 als bonus et pro laicis liber. Während er dann in Worms war, erſchien es und wurde ihm mit der erſten Sendung von Wittenberg nach der Wartburg zugeſchickt. Passionale antitheton mire placet, rühmt er gegen Melanchthon am 26. Mai; Joh. Schwertfeger in ea opera video tibi succenturiatum [4]).

So bleiben als ein ſicheres Zeichen gemeinſamer Arbeit mit Cranach die Worte in jenem an Spalatin gerichteten Brief vom 7. März übrig: Has effigies iussit Lucas a me subscribi et ad te mitti: tu eas curabis. Die „beifolgenden Bilder" können nicht die des Paſſionals ſein; denn auf die citirten Worte folgt erſt als etwas Neues der Satz: Jam paratur antithesis figurata Christi et Papae. Alſo hat Cranach Luthern andere Bilder geſchickt, damit er ſie mit Unterſchriften verſehe und dann an Spalatin beſtelle. Welche? Wir wiſſen es nicht. Und iſt Luther dem Cranach zu Willen geweſen? Dieſe Frage wäre zu bejaen, wenn wir uns auf Luthers Latein beſſer verlaſſen könnten: die unterſchriebenen Bilder hätte er dann an Spalatin zur weiteren Beſorgung geſchickt. Und dies iſt das Wahrſcheinliche. Es bleibt aber die Auslegung möglich, daſs Luther die Bilder nicht unterſchrieben, ſondern eben dies zu beſorgen dem Spalatin überlaſſen habe.

Daſs Luther für die Illuſtration der Apokalypſe ſich beſonders intereſſirt haben ſollte, iſt von vornherein durchaus unwahrſcheinlich. Zwar lebte er in apokalyptiſchen Erwartungen und verkündigte laut, daſs im Papſte der Antichriſt

1) *Luthers* Briefe, hrsg. von de Wette, 2, 245. 274.

2) *Panzer*, Entwurf einer vollſt. Geſch. der deutſchen Bibelüberſetzung. 2. Aufl. Nürnberg 1791. S. 306.

3) *Lindau*, Lukas Cranach. Leipzig 1883. S. 172 ff.

4) de Wette, 1, 571. 2, 9. Vgl. *Lenz* im Marburger Lutherprogramm S. 29.

erſchienen ſei. Aber ſeine Vorſtellung vom Antichriſt hatte er ſich aus 2. Theſſ. 2 gebildet und nicht aus der Offenbarung Johannis [1]. Wie gering er gerade dieſe Schrift des Neuen Teſtaments ſchätzte, hat er in ſeiner Vorrede dazu, die ſich eben auf der Rückſeite des erſten Blattes der Cranachſchen Folge ſindet, rund und klar ausgeſprochen: „Myr mangellt an diſem buch nit eynerley, das ichs wider apoſtoliſch noch prophetiſch hallte. Auffs erſt unnd aller meyſt, das die Apoſtell nicht mit geſichten umbgehen, ſondern mit klaren und durren Wortten weyſſagen . . . Endlich, hallt davon yderman, was yhm ſeyn geyſt gibt, meyn geyſt kan ſich ynn das buch nicht ſchicken. Und iſt myr die urſach gnug, das ich ſeyn nicht hoch achte, das Chriſtus drynnen widder geleret noch erkandt wirt, wilchs doch zu thun fur allen dingen eyn Apoſtel ſchuldig iſt."

Iſt ſomit ein Anteil Luthers an der Cranachſchen Apokalypſe weder nachweisbar noch wahrſcheinlich, ſo läge die Annahme nahe, daſs Cranach dieſe Blätter ohne alle Rückſicht auf Luthers Überſetzung geſchaffen, und weil er ſie eben hatte, dem Werke ſeines Freundes beigegeben hätte.

Dem entgegen kann beſtimmt behauptet werden, daſs Cranach, als er ſeine Apokalypſe ſchuf, Luthers Überſetzung kannte. Den Beweis liefert Kapitel 8, Vers 13. Dort lautet der Text der Vulgata und demgemäſs der vorlutheriſchen deutſchen Bibeln, z. B. der Koburgerſchen Bibel, welchen Dürer ſeiner Apokalypſe beigedruckt hat: „Et vidi et audivi vocem unius aquilae volantis per medium caeli, dicentis voce magna: Vae, vae, vae habitantibus in terra etc." Daraufhin zeichnen Dürer (B. 68) und ſämtliche Illuſtratoren der Apokalypſe vor Cranach, ſofern ſie die Schrecken der erſten vier Poſaunen darſtellen, einen Adler und laſſen den Weheruf aus ſeinem Schnabel hervorgehen. Cranachs entſprechendes Blatt zeigt uns an Stelle des Adlers einen Engel. Und dieſe Änderung iſt begründet in Luthers Überſetzung: „Und ich ſahe und horet eyn Engel fliegen mitten durch den hymel und ſagen mit lautter ſtym, weh, weh, weh denen die auff erden wonen u. ſ. w." Bei der Variante iſt die Vulgata unfraglich im Recht, denn alle Codices leſen ἀετὸς; wohl aber bot die zweite Erasmiſche Ausgabe des griechiſchen Neuen Teſtaments von 1519, welche ihres groſsen Herausgebers nicht würdig war — der Text zur Apokalypſe iſt beſonders nichtswürdig — die leichtfertige Entſtellung ἄγγελος, und nach ihr hat Luther gearbeitet [2]. Cranach kann den Engel nur von Luther haben.

1) Einen intereſſanten Beleg dafür, daſs Luthers Vorſtellungen vom nahen Weltende ganz und gar nicht durch die Apokalypſe beſtimmt ſind, bietet ſeine Schrift: „Eine treue Vermahnung zu allen Chriſten, ſich zu verhüten vor Aufruhr und Empörung" (19. Januar 1522). Dort begründet er ſeine Meinung vom Ende des Papſttums durch den wiederkehrenden Chriſtus auſser mit ſeinen Lieblingsſprüchen Daniel 8, 25 und 2. Theſſal. 2, 8 wie folgt: „Die Maler malen auch alſo Chriſtum auf dem Regenbogen, daſs ihm eine Rute und Schwert aus dem Mund gehet, welches iſt aus Eſaia 11 genommen" u. ſ. w. Wie konnte er das ſchreiben, ohne daſs ihm Offenbarung Kap. 1 einſiel? ohne daſs ihm Dürers Illuſtration dazu vor die Augen trat? Auch den Entwurf zu Cranachs entſprechendem Holzſchnitt hat er damals ohne Zweifel nicht gekannt.

2) *Delitzſch*, Handſchriftliche Funde. Leipzig 1861. 1862.

Minder harmlos war eine andere Neuerung, die Cranach feinen Vorgängern gegenüber fich erlaubte. Er fetzte dem Drachen in Kap. 11 und 16, fowie der babylonifchen Hure in Kap. 16 (H. 33. 35. 39) eine dreifache Krone auf. Das darf uns von dem Meifter des Paffionals Chrifti und Antichrifti nicht wunder nehmen. Luther wird von Herzen damit einverftanden gewefen fein. Und wenn nun fchon bei der im Dezember 1522 veranftalteten zweiten Auflage des Werkes an Stelle der dreifachen Kronen einfache erfcheinen, fo dürfte Köftlin fchwerlich im Rechte fein mit feiner Vermutung: „Luther felbft mochte es unpaffend finden, eine folche polemifche Beziehung in die Ausgabe des Neuen Teftaments aufzunehmen, wie er fie denn auch in keiner Randbemerkung ausgedrückt hat" [1]). Vielmehr dürften die dreifachen Kronen am kurfürftlichen Hofe Anftofs erregt haben, wo man immer bemüht war, die Schroffheiten und Rückfichtslofigkeiten der Wittenberger, zumal Luthers, einzudämmen. —

Seit man die Kunft erfunden hatte, durch das Schneidemeffer zum Volke zu reden, war die Apokalypfe noch nicht zu fo papftfeindlichen Kundgebungen verwertet worden. Wohlgemuts Papftefel, der an fchneidendem Hohn allerdings das Möglichfte leiftet, hat doch nicht den prinzipiellen, biblifch begründeten Inhalt wie Cranachs fiebenköpfige Ungeheuer. Er ift ein Pasquill aus dem humaniftifchen Nürnberg, im Geifte eines Pirkheimer, Crotus Rubianus und Hutten, ehe fie Lutheraner wurden. Übrigens hängt er doch nur lofe mit dem apokalyptifchen Bilderkreife zufammen.

Freilich, wenn Thaufing recht hätte, fo würde man — und das wäre gewifs bedeutfam — in Dürers berühmter Apokalypfe eine wahrhaft reformatorifche Leiftung zu erkennen haben. Nach Thaufing „fteht auch er in den Reihen der kirchlichen Oppofition, aber nicht auf jener heidnifch-humaniftifchen Seite, die blofs offen oder heimlich negirt, fondern in jener volkstümlichen Richtung, die den Kern, das eigentliche Wefen des Chriftentums emporheben will, indem fie die gleifsende Form zerfchlägt. Mit einem Worte, Dürer gehört bereits jener jüngeren deutfchen Geiftergeneration an, die im reinen Glauben ihre Zuverficht fucht, er gehört nicht fo fehr zu den Humaniften, als vielmehr bereits zu den Reformatoren [2])".

Dürer ein Reformator vor der Reformation, feine Apokalypfe ein tief religiös gegründeter Proteft gegen Rom — das wäre nicht nur ein kirchengefchichtlich, fondern ein weltgefchichtlich merkwürdiges Ergebnis. Prüfen wir Thaufings Beweisführung.

Zuvor feien zwei Bemerkungen geftattet. Dürer gehört der Reformation, und zwar der Lutherfchen, ohne Zweifel an. Das bewähren für jeden, der fehen will, feine vier Apoftel. Die Apokalypfe hat er fpäter gut lutherifch er-

1) Die Septemberbibel. Berlin 1883. Einl. S. 8.

2) *Thaufing*, Dürer. 2. Aufl. Leipzig 1884. Bd. 1, S. 263.

klärt: Thaufing zieht folche Erklärungen herbei. Ausdrücklich hat er von Luther bekannt, dafs er ihm „aus grofsen Nöten geholfen hat" (Brief an Spalatin von Anfang 1520). Allbekannt ift der leidenfchaftliche Ausbruch feiner Begeifterung für Luther nach deffen Verfchwinden auf die Wartburg, den uns fein Tagebuch aufbewahrt hat. Und die Stimmung, die ihn zum freudigen Jünger der Wittenberger Reformation gemacht hat, mufs ja wohl vorher fchon feine Seele irgendwie bewegt haben.

Aber es wird nachgerade mit den „Reformatoren vor der Reformation" viel Unfug getrieben. Wir Theologen haben's wohl verfchuldet. Wer im Mittelalter einmal in Konflikt mit der römifchen Kirchengewalt gekommen war, wer gegen einen Punkt der Kirchenlehre proteftirt hatte, wurde zum Vorläufer Luthers geftempelt, gleichviel ob von dem eigentümlichen Geifte, der in Luther mächtig wurde, das Papfttum zu überwinden, auch nur ein Funke in ihm lebte[1]. Die Kirchengefchichte ift eben dabei, fich von diefem Irrtum loszumachen, und betrachtet es im Gegenteil als ihre Hauptaufgabe, die fpezififche Urfache der fpezififchen Wirkung gerade im Werke Luthers zu erkennen. Denn wie viel vorhergegangen fein mufste, das Gelingen vorzubereiten — dafs es endlich gelang, war doch fchliefslich die urfprüngliche Leiftung des Genius.

Und nun zur Apokalypfe Dürers. Auf zwei Blättern begegnet uns die Geftalt des Papftes, auf dem fünften (B. 65) und achten (B. 69, Bartfch' falfche Zählung ift von Thaufing richtig korrigirt). Letzteres Blatt ift das berühmte mit den vier Engeln vom Euphrat, welche den dritten Teil der Menfchen töten (Apok. 9, 15). Der eine Engel hat den zu Boden gefallenen Papft an der Schulter gepackt und holt zum Todesftreich aus; dasfelbe Schwert hat fchon den Bifchof ereilt und wird als nächftes Opfer den Kaifer treffen, der unmittelbar hinter dem Papfte noch um Leben und Krone bangt. Auf dem früheren Blatte finden wir den Papft in der Gruppe der Könige und Gewaltigen, die bei der Löfung des fechften Siegels fich in den Klüften verftecken und fprechen zu den Bergen und Felfen: Fallet auf uns und verberget uns vor dem Angeficht des, der auf dem Stuhl fitzt, und vor dem Zorn des Lammes (6, 15. 16). Im Vordergrunde windet fich der Kaifer, hingeftreckt über den Leib der Kaiferin; dahinter ftecken Papft und Bifchof, Todesangft auf den Gefichtern; ein Kardinal der mit den Händen fein kahles Haupt zu fchützen fucht, möchte fich auch mit verkriechen: im Hintergunde fchliefst die Gruppe ein Mönch, den Kopf in die Kapuze gehüllt. Vor der Höhle, worin diefe vergebens Rettung fuchen, ift Jammer und Untergang; mittendrin fitzt aufrecht ein Weib mit ihrem Kinde und erhebt ein Schreckensgefchrei über das furchtbare Gericht des Himmels. Und wahrlich, die Schrecken der verwandelten Sonne und des verwandelten Mondes, des zufammengerollten Himmels und des Sternenregens find grofs

1) *Ritfchl,* Gefchichte des Pietismus. Bonn 1881. Bd. 1, S. 7 f.

genug, dafs wir die Flucht der einen, das Jammern und Schreien der andern begreiflich finden.

Beide Blätter, fo fcheint es, find deutliche Zeugniffe von der papftfeindlichen Gefinnung ihres Meifters. Und zwar nach Thaufing zumal das „Weib mit feinem Kinde, das mit zornigem Blicke und weitgeöffnetem Munde hinüberfchreit nach der hierarchifchen Gruppe. Es ift ein inhaltfchwerer Gedanke, dafs Dürer hier des Volkes Fluch einer Mutter in den Mund legt“[1]).

Zu folcher Auslegung könnte allein der Geift des Ganzen zwingen, und dafs dies der Fall fei, mufs ich durchaus beftreiten. Dafs Päpfte mit ihrem Gefinde durch die Gerichte der Endzeit mit betroffen werden, hat nicht mehr auf fich, als wenn diefelben Gerichte über Kaifer und Kaiferin hereinbrechen. Kaifer und Papft find die Repräfentanten der Gewaltigen auf Erden. Wenn Gott einmal Abrechnung hält mit den Menfchen, wird kein Anfehen der Perfon gelten. Ein ähnlicher Gedanke ift in den Totentänzen ausgefprochen, wo der Tod auch mit Papft und Kaifer feinen Reigen tanzt. Man konnte damals im heiligen römifchen Reiche deutfcher Nation gegen den Papft viel reden, fchreiben, malen, in Kupfer ftechen und in Holz fchneiden[2]), ohne deshalb fo fchnell von der kirchlichen Obrigkeit belangt zu werden — wenn man nur fonft den kirchlichen Gehorfam nicht verfagte. Die Unfehlbarkeit des Papftes, wie fie von den Dominikanern gepredigt wurde, war in Deutfchland eine neue Lehre und fand ebenfo wenig bei der Maffe der Chriftgläubigen wie bei Fürften und Bifchöfen den erwünfchten Widerhall. Auf welcher Bafis verhandelten noch in Worms Kaifer und Reich, insbefondere auch Kurfürft Richard von Trier, mit dem gebannten Luther! Und fo berechtigen uns jene für den Papft freilich recht ehrenrührigen Scenen auf Dürers Bildern ganz und gar nicht, an feinem gutkatholifchen Glauben zu zweifeln.

Diefer Erkenntnis würde fich auch Thaufing nicht haben verfchliefsen können, wenn er, wie er als Kunfthiftoriker fchuldig war, fich die Mühe genommen hätte, die entfprechenden früheren Apokalypfenbilder zu vergleichen. Er weifs von folchen zu berichten, macht aber keinen Gebrauch davon. Ich habe nur zwei vordürerfche Bibeln nachgefchlagen, die Koburgerfche von 1483 (neunte deutfche Bibel) und die Strafsburger von 1485 (zehnte deutfche Bibel). Letztere zeigt ebenfalls den Papft neben dem Kaifer in der Gruppe derer, die fich in die Höhle flüchten. Den vier Würgengeln zwar fällt kein Papft zur Beute, fondern fie müffen fich mit einem Kardinal begnügen, während ein Bifchof durch das Heer der Löwenreiter umkommt. Dagegen erfcheinen Papft und Kaifer

1) A. a. O. S. 256.

2) In dem jüngften Gerichte über dem Hauptportale des Berner Münfters mufs fich der Papft fogar gefallen laffen, von einem Engel unter der Himmelspforte zurückgehalten zu werden. Vgl. die Abbildg. bei *Rahn*, Gefchichte d. bild. Künfte i. d. Schweiz, S. 725.

auf dem Holzſchnitt mit den vier apokalyptiſchen Reitern: beide werden von dem erſten Reiter mit dem Bogen getötet (Apok. 6, 2).

Verbreiteter und nachweislich Dürer bekannt war die Koburgerſche Bibel von 1483. Hier begegnen wir dem Papſte genau in den nämlichen Situationen wie in der Dürerſchen Folge: unter den Schrecken des ſechſten Siegels bei den Gewaltigen, die ſich in den Klüften bergen wollen, und unter den Schrecken der ſechſten Poſaune mit Kardinal, Biſchof und Kaiſer bei den Opfern der vier Würgengel. Alſo liegt die Annahme nahe, daſs Dürer dieſe Motive einfach aus der Koburgerſchen Bibel entlehnt hat. Wo bleibt dann die „reformatoriſche‘ Bedeutung der Blätter? —

Aber Thauſing weiſs von einer andern Darſtellung in Dürers Apokalypſe zu rühmen, ſie ſei „bezeichnend für Dürers Bibelverſtändnis[1])“ und ein Ärgernis für die frommen Verehrer der Himmelskönigin[2]). Es iſt ſeine Darſtellung des Sonnenweibes im zwölften Kapitel, womit Dürer gegen den herrſchenden Marienkultus geketzert haben ſoll. „Wenn die Schilderung des Weibes auf dem Halbmonde der altchriſtlichen (?) Kunſt die Motive zur Darſtellung der Himmelskönigin geliefert hat, ſo iſt es bezeichnend für Dürers Bibelverſtändnis, daſs er die Erſcheinung ausdrücklich vom Bilde der Immaculata unterſcheidet, indem er ein groſses Flügelpaar an ihren Schultern anbringt und ſie ſo als das ſymboliſche Fabelgebilde der Apokalypſe kennzeichnet. Er zog hierfür den 14. Vers des 12. Kapitels heran, wo es heiſst: ‚Es wurden aber dem Weibe zwei groſse Adlerflügel gegeben, daſs ſie in die Wüſte flöge‘ u. ſ. w.“

Indem alſo Dürer ſich getreu an die Bibel hielt, hat er mit ſeiner Auffaſſung des Weibes deutlich gegen die kirchliche Tradition proteſtirt, welche niemand anderen als Maria, die Gottesmutter, in ihm erkennen wollte. Damit bewies Dürer ein Bibelverſtändnis, wie es zu den charakteriſtiſchen Kennzeichen der deutſchen Reformation gehört. So muſs man Thauſing verſtehen.

In der That hat auf dem betreffenden Blatte (B. 71) das Weib zwei mächtige Adlerflügel, gemäſs dem Text, wie ſie ebenſo dem Text gemäſs auf einer Mondſichel ſteht und eine Sternenkrone trägt und rings Sonnenſtrahlen von ihr ausgehen — dies der allein mögliche Ausdruck dafür, daſs die Sonne ihr zum Gewande gegeben iſt. Aber ſolche Verwertung des Textes ſteht doch wohl noch nicht auf der Linie lutheriſchen „Bibelverſtändniſſes“, ſondern iſt die nächſte und eigentliche Pflicht des Illuſtrators! Was ſoll man nun dazu ſagen, daſs auch die früheren Illuſtratoren dasſelbe Bibelverſtändnis bewieſen und das „ſymboliſche Fabelgebilde der Apokalypſe“ ganz ebenſo „ausdrücklich vom Bilde der Immaculata unterſchieden haben“?

Wieder genügt es, auf jene beiden Bibeln von 1483 und 1485 zu verweiſen. Beide haben das Weib mit Krone, Halbmond, Flammenſaum — und mit den

1) A. a. O. S. 259.
2) A. a. O. S. 263.

beiden Flügeln. Da nun Anton Koburger zu feiner Bibel dieselben Holzstöcke benutzt hat, mit denen Nikolaus Götz von Schlettstadt um 1476 die (erste niedersächsische) Kölnische Bibel geschmückt hat[1]), so wird die Kölnische auch keine andere Darstellung des Sonnenweibes bieten. Und da endlich laut Vorrede der letzteren alle ihre Holzschnitte nach Originalgemälden in Kirchen und Klöstern hergestellt sind, so werden schliesslich noch die Meister der altkölnischen Malerschule in den Verdacht kommen, mit ihrem Fabelwesen gegen den Marienkultus protestirt zu haben, und auch unter den Reformatoren vor der Reformation einen Platz begehren!

Hätte somit schon die gar nicht unbeträchtliche künstlerische Tradition Thausing vor so unvorsichtigem Urteil behüten müssen, so galt es, wenn er einmal der Figur sein besonderes Interesse zuwandte, auch noch zu fragen: Was sagte denn die Kirche damals von dem Sonnenweibe? Deutete sie es auf Maria, die Himmelskönigin? — Thausing scheint daran nicht gezweifelt zu haben. Und doch hätte er sich leicht überzeugen können, dass vielmehr die Deutung auf die Ecclesia auch im Mittelalter die herkömmliche und allgemein verbreitete war. Lyra hat allein diese Deutung[2]). Da aber die Lehre vom dreifachen Schriftsinn sehr verschiedene Erklärungen neben einander gewähren liess, so konnte man moraliter leicht die beata virgo in dem Weibe erkennen. So z. B. Hugo de S. Caro († 1263)[3]).

Darnach ist für Dürer zweierlei möglich. Entweder er hat unter dem Weibe die Kirche verstanden und dargestellt. Damit hielt er sich auf der Linie des auch von der Theologie seiner Zeit festgestellten eigentlichen Sinnes. Oder er hat unter dem Weibe trotz der Flügel Maria verstanden und dargestellt, wie das vermutlich seine Vorgänger gethan haben von dem unbekannten kölnischen Meister her. Und das ist bei dem Schöpfer des Marienlebens das Wahrscheinliche. Ja, es wird zur Gewissheit erhoben durch das Titelblatt, welches Dürer seiner neuen Ausgabe von 1511 beigegeben hat: Maria mit dem Jesuskind auf dem Arme erscheint dem Johannes bei seiner Arbeit, unverkennbar mit den Attributen des Weibes im 12. Kapitel: im Sonnenstrahlenkranze, die Sternenkrone auf dem Haupte, mit dem Halbmond, doch ohne die Flügel. Mit welch einer Fabel zieht sich da Thausing aus der Verlegenheit! Dürer hat mit seinem Protest gegen die Marienverehrung fromme Gemüter verletzt und macht nun durch die Titelvignette das Ärgernis wieder gut[4]).

Ich bin weit entfernt, Thausings Monographie nach dem beurteilen zu wollen, was sich uns hiermit ergeben hat. Aber ich bin der Überzeugung,

1) Beschreibender Katalog des Bibliographischen Museums von Heinrich Klemm. Dresden 1884 S. 172. 344.

2) Biblia lat. cum postillis Nic. de Lyra. Nürnbg. 1487.

3) Venet. 1754 tom. 7. pag. 400.

4) A. a. O. S. 263.

dafs fich mit Hilfe reicheren Materials unfchwer der Nachweis noch weiter führen liefse, wie flüchtig das Kapitel über Dürers Apokalypfe in feinen hiftorifchen Partien gearbeitet ift. Nicht nur hingeftellt, fondern mit Beifpielen belegt wünfchte ich die Behauptung, dafs „die Schilderung des Weibes auf dem Halbmond der altchriftlichen Kunft die Motive zur Darftellung der Himmelskönigin geliefert habe[1]“. Und ebenfo kühn ift der Satz: „Mit Vorliebe behandelte fchon die altchriftliche Kunft apokalyptifche Stoffe[2]“. Die altchriftliche Kunft behandelte mit Vorliebe fymbolifche Stoffe, fpäter erft kommen hiftorifche; aber nur vereinzelt ftellen fich Motive ein, die man auf die Apokalypfe zurückführen kann (die vierundzwanzig Älteften in den Mofaiken von S. Paolo fuori in Rom — 5. Jahrh.; das Lamm mit dem Buche mit fieben Siegeln u. f. w. in den Mofaiken von S. Cosma e Damiano in Rom — 6. Jahrh.). Es wäre auch ein anderer Sachverhalt unerklärlich für den, der das Schickfal der Apokalypfe in den erften Jahrhunderten der Kirche kennt.

Seit dem dreizehnten Jahrhundert diente die Apokalypfe den mit der kirchlichen Gegenwart Unzufriedenen als Waffe gegen Rom. Nicht fowohl der Ciftercienfer Joachim von Floris als die ihn interpolirenden und fortfetzenden Spiritualen vom Franziskanerorden waren die Träger diefer Auffaffung. Einflüffe derfelben weifen die Federzeichnungen zu einem in Prag aufbewahrten Apokalypfenkommentar auf, welche wahrfcheinlich im vierzehnten Jahrhundert in Frankreich entftanden find[3]. Die Heimat apokalyptifcher Bilder war aber vielmehr Deutfchland. Teils weil die deutfche Phantafie fich mit dem Stoffe der Apokalypfe leichter befreundete als etwa gar die italienifche, teils weil die mächtige religiöfe Gärung, die das deutfche Volk immer wieder ergriff, und nicht am wenigften gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, an der „heimlichen Offenbarung Sankt Johannis“ willkommene Nahrung fand.

Auch Dürer ift mit feiner gewaltigen Erftlingsgabe ein Zeuge diefer Gärung und ein Vorbote der Reformation. Mit glücklicher Hand ergriff er zu feinem Erftlingswerke den volkstümlichen Stoff. Mit finnender und verlangender Seele wird er die Blätter gezeichnet und in feinem humaniftifchen Freundeskreife kecke Deutung für diefes und jenes Motiv gern geduldet haben. Ich denke etwa an den Mönch, der allein vor der babylonifchen Hure anbetend niederkniet, und möchte die geiftreichen Bemerkungen Thaufings über die übrige Menfchengruppe auf dem Bilde wohl gelten laffen[4]. Nur dafs Dürer damit noch kein „geiftliches Revolutionslied“ anftimmte und gerade in diefem Blatte die Linie der humaniftifch geftimmten Oppofition durchaus nicht überfchritt!

1) A. a. O. S. 259.

2) A. a. O. S. 249.

3) Scriptum super Apocalypsim cum inaginibus. Pragae 1873. — Vgl. Lit. Centralbl. 1875, S. 88 f.

4) A. a. O. S. 250 f.

Er übte mit solcher Darstellung eine Freiheit, welche mit der gemeinen katholischen Frömmigkeit sich noch durchaus vertrug und vom Geiste der Reformation noch nicht einmal die volle, grundsätzliche Negation der römischen Gewissenstyrannei in sich trug.

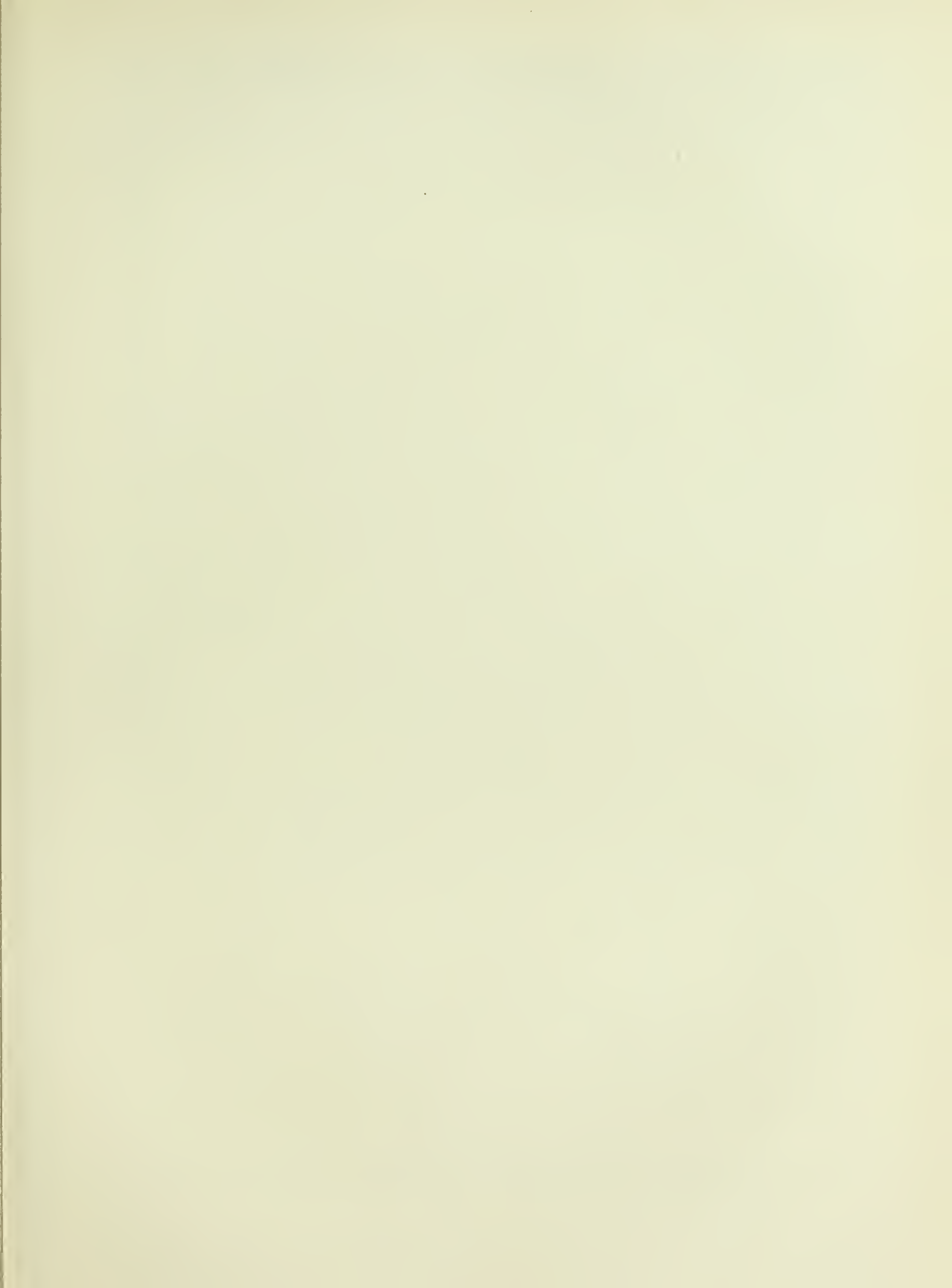
So wird also das Verdienst, die Apokalypse zum erstenmal im Sinne und Dienste der Reformation künstlerisch verwertet zu haben, dem Cranach verbleiben. Er hatte dabei den doppelten Vorteil: auf der einen Seite die Predigt vom Antichrist, die vielleicht das populärste Stück der neuen Lehre war, und vom nahen Weltende, auf der anderen Seite eine lebendige, künstlerische Tradition, welche ihm die Bewältigung des spröden Stoffes [1]) erleichterte. Durch beides wurde ihm ein zu schnellem Verständnis gerüstetes Publikum garantirt. Dazu kam noch die beneidenswerte Zugabe der Lutherschen Übersetzung.

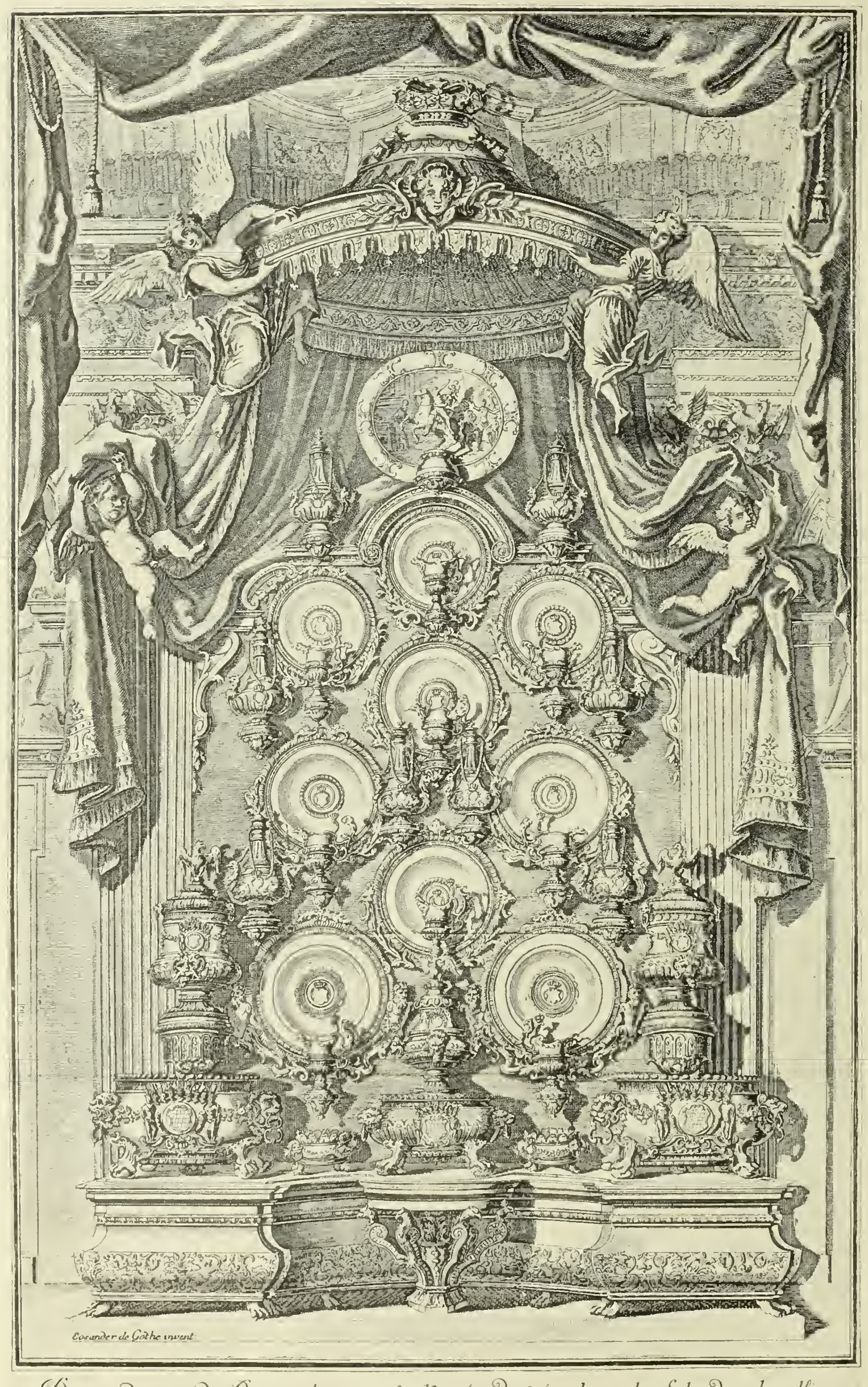
Dürers Vorzug wird bleiben, für die Darstellung der Apokalypse, will sagen der wenigen darstellbaren Scenen in der Apokalypse, ewig gültige Formen gefunden zu haben. Auf dem Gebiete der Kunst war er der Genius. Er hat die Typen, welche die Tradition ihm bot, so grosartig schöpferisch gestaltet, dass die Phantasie seiner Nachfolger bis auf den heutigen Tag unter die Herrschaft seines Werkes sich beugt.

---

1) „Die Apokalypse eignete sich ja mehr als jedes andere Buch zur Illustration", bemerkt *Muther* in einem Artikel über den „Buchdruck vor Gutenberg" (Grenzboten 1885 Nr. 4 Seite 180). Ich muss das entschieden bestreiten. Die Phantasie des Apokalyptikers ist durchaus gedankenhaft bestimmt. Er schaut nicht, sondern er denkt und deutet. Er reiht Symbol an Symbol, und zwar nimmt er seine Bilder aus den prophetischen und apokalyptischen Büchern, die er kannte. Das Originelle an der Offenbarung Johannis ist ihr christlicher Inhalt; ihre Form ist die einer damals weitverbreiteten Litteratur, und für den Kenner dieser Litteratur trägt sie in ihren Gesichten überall den Stempel der Abhängigkeit. Dass wir aber in ihr kein ursprüngliches Erzeugnis einer schaffenden Phantasie haben, ist der tiefe Grund ihrer Sprödigkeit gegen jede Illustration.







Dessein du grand Buffet de vermeil d'oré, dressé dans la Sale des chevalliers au chateau Royal de Berlin.

M. Engelbrecht sculps. Berlin.



Der Silberschatz des Königlichen Schlosses zu Berlin.

Von **Julius Lessing.**



as Königliche Schlofs zu Berlin ift für die Kenntnis der Kunft des achtzehnten Jahrhunderts eine der wichtigften Fundgruben, deren Erfchliefsung kaum noch begonnen hat. Die fehr dankenswerte Publikation von R. Dohme[1]) giebt auch von dem Teile, auf welchen der nachftehende Auffatz zumeift hinweifen foll, dem Silberfchatz im Ritterfaale, auf Tafel 30 eine allgemeine Anfchauung. Litterarifches Material über denfelben ift, fo viel ich weifs, nicht vorhanden. Eine erfchöpfende Darftellung kann nur im Rahmen einer mit hinreichenden Abbildungen begleiteten Monographie gegeben werden, an diefer Stelle foll nur auf die eigentümliche Bedeutung des Schatzes für die Kenntnis des heimifchen Kunftgewerbes hingewiefen werden.

Das hier vorhandene Silber gehört bis auf vereinzelte Stücke in den Schlufs des 17. und in das erfte Drittel des 18. Jahrhunderts.

Die „Silberkammer", in den unteren Gewölben belegen und lediglich als Aufbewahrungsraum hergerichtet, bewahrt vorzugsweife die Gebrauchsftücke auf, daneben noch einige Tafelauffätze kunftreicher Arbeit aus der Zeit nach 1840, aus dem vorigen Jahrhundert find nur — halb zufällig — einige wenige Stücke an Tifchfilber erhalten, darunter eine kleine Terrine Augsburger Arbeit, einige Leuchter und Beftecke aus der Zeit des Rococo. Gröfsere Prunkftücke, felbft unferer letzten Generation, find als Dekoration in den Paradekammern des Schloffes eingeordnet.

Es ftellt fich alfo in dem Beftande des Ritterfaales fo ziemlich alles dar, was das Königliche Schlofs an älterem Silbergerät enthält.

Auffallend erfcheint hier zunächft das Fehlen von Stücken des 16. und der erften Hälfte des 17. Jahrhunderts. Was hiervon fich bis über die fchweren Zeiten der Napoleonifchen Kriege und die opferwilligen Jahre der Freiheitskriege hinaus erhalten hatte — eine allerdings auch nur kleine Gruppe von

1) *R. Dohme,* Das Königliche Schlofs in Berlin. Leipzig 1867.

Gegenſtänden — befindet ſich jetzt mit den Reſten der alten Königlichen Kunſtkammer im Kunſtgewerbe-Muſeum.

Seit dem ſechzehnten Jahrhundert war die Kunſtkammer, welche zum Reſidenzſchloſſe gehörte, der Raum, in welchen künſtleriſch hervorragende oder auch für die Geſchichte des Hauſes wichtige Stücke eingeſtellt wurden. Hier fanden auch viele der Silbergeräte ihren Platz, welche bei feſtlichen Gelegenheiten als Geſchenke fürſtlicher Verwandter, als Huldigung von Körperſchaften, ja auch als Angebinde einzelner Perſonen dem regierenden Hauſe dargebracht wurden. In den meiſten Fällen, in welchen heute eine Ordensverleihung oder eine Ergebenheitsadreſſe beliebt wird, erſcheinen in früheren Jahrhunderten Schenkungen von Geräten in Edelmetall; in dem alten Beſtande der Kunſtkammer finden wir ſogar Prachtgeräte, welche als Neujahrsgeſchenke von einem einzelnen Adligen dem regierenden Fürſten überſchickt worden ſind.

Derartige Gegenſtände wurden zunächſt in Gebrauch genommen und ſchlieſslich, wenn Geſchmack und Sitte ſich änderten und der Kunſtwert bedeutend genug erſchien, der Kunſtkammer überwieſen. Von hier ging dann ſo manches Stück auch wieder als Geſchenk heraus, der Reſt war allen Gefahren ausgeſetzt, mit denen ſchwere Kriegsjahre gerade ſolche in Inaktivität geſetzten Schätze bedrohten. Im achtzehnten Jahrhundert hatte man vor den ornamentalen Arbeiten des ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhunderts ſehr wenig Achtung, und ſo konnte es geſchehen, daſs Friedrich der Groſse die edelſten Werke der Goldſchmiedekunſt aus der Blütezeit der deutſchen Renaiſſance aus der Kunſtkammer an die Münze verabfolgen lieſs. In den alten Inventaren der Kunſtkammer ſteht in ſolchem Falle am Rande nichts als das Wort „rendu“ und daneben das verhängnisvolle Datum. Auf dieſe Weiſe iſt auch ein Hauptwerk von Chriſtof Jamnitzer, die groſse Schüſſel mit der Darſtellung der Elefantenſchlacht von Zama, verloren. Der dazu gehörige Elefant hat ſich erhalten und iſt jetzt im Kunſtgewerbe-Muſeum [1].

Als im Jahre 1820 durch den hochherzigen Entſchluſs Friedrich Wilhelms III. aus dem Kunſtbeſtande der Königlichen Schlöſſer die Königlichen Muſeen begründet wurden, wurde auch die Kunſtkammer denſelben einverleibt. Erſt nach der Erbauung des Neuen Muſeums konnte dieſe Sammlung 1857 aus dem Schloſſe, wo ſie bis dahin in den alten Räumen geſtanden hatte, in das Muſeum überſiedelt werden. Es wurden dann die betreffenden Gruppen kunſtgewerblichen Charakters 1874 in das Kunſtgewerbe-Muſeum übertragen.

Somit hatte das Königliche Schloſs für den Staatsbeſitz gerade diejenigen Stücke hergegeben, welche ihm auch nach den ſchweren voraufgegangenen Verluſten geſtattet hätten, eine Schatzkammer zu bilden, welche wie die Schatzkammern anderer Schlöſſer eine kunſthiſtoriſche Bedeutung gehabt hätte,

1) Vergl. *Pabſt:* Ein verlorenes Werk von Chriſtoph Jamnitzer. Kunſtgewerbeblatt November 1884.

der Mangel einer folchen in Berlin ift daher im Gegenfatz zu anderen Stellen nicht fowohl ein Zeichen der Armut als vielmehr ein Zeichen höchfter opferwilliger Hingabe fürftlichen Befitzes für allgemeine Zwecke des Staates. Was dem Königlichen Schloffe verblieb, war lediglich das Silber, welches dekorativ in den Ritterfaal eingebaut war und was noch aus einzelnen Reftbeftänden an diefen Stamm angefchloffen werden konnte und fich jetzt fämtlich in diefem Saale vereint findet. Einzel-Erwerbungen fpäterer Jahre fchloffen fich hieran an.

So klein diefe Sammlung aber auch als Bruchteil des Schatzes ift, der fich um 1740 beim Regierungsantritt Friedrichs II. im Königlichen Schloffe zu Berlin befand, fo wichtig ift fie doch im Rahmen deffen, was uns überhaupt in ganz Europa aus dem 18. Jahrhundert an Silbergerät überkommen ift. Die politifchen Stürme im Anfang unferes Jahrhunderts haben mit nichts fo graufam aufgeräumt als mit den Silberarbeiten der kurz voraufgegangenen Zeit. Wenn einmal im Drange der Not Silber geopfert werden mufste, fo gab man zunächft die Stücke her, welche noch nicht den Nimbus von Jahrhunderten über fich hatten und welche der klaffifche Gefchmack jener Zeit als Produkte eines glücklich überwundenen Ungefchmacks anfah.

Wenn alfo überhaupt die Stücke jener Periode in unferen Mufeen und Silberkammern felten find, fo ift der Befitz des Königlichen Schloffes, das vollftändige Silberbüffet, ein wohl einzig daftehendes Objekt.

Wir können die Sitte, Büffets aus Prachtgeräten aufzubauen, bis tief in das Mittelalter hinein auf gleichzeitigen Bildern verfolgen. Wo in Miniaturen des 14. und 15. Jahrhunderts ein königliches Feft abgebildet wird, wo die Florentiner und Venetianer des 16. und 17. Jahrhunderts prächtige Gelage darftellen, fehlt nie ein folcher Aufbau, Kredenz oder Schenktifch genannt, der im Mittelalter die Geräte meift noch in greifbarer Höhe zeigt, in der fpäteren Zeit dagegen dekorativ bis zur Decke des Saales in die Höhe fteigt (Veronefe, Tiepolo). Alle Darftellungen, die mir bekannt find, zeigen aber die Eigentümlichkeit, dafs diefe Aufbauten deutlich erkennbar für den einzelnen Fall gemacht find. Die ftufenförmigen Geftelle find regelmäfsig ganz einfache glatte Staffeln mit Tüchern überdeckt, im Mittelalter zumeift mit weifsen Tüchern, in der Renaiffance mit tieffarbigen Prachtftoffen. Die Geftelle find zwifchen einigen Säulen des Saales eingebaut, ohne irgend welchen Zufammenhang und ohne die architektonifche Ausftattung, die fie notwendigerweife haben müfsten, wenn fie ein bleibender Beftandteil des Feftraumes gewefen wären.

Zu diefer Anordnung zwang wohl vor allem das Bedürfnis, Silberfchätze ficher in Gewölben aufzubewahren. Sobald die Porzellanfchüffeln als Dekoration aufkamen, war man weit weniger beforgt und trug kein Bedenken, fie auf Konfolen und in fonftigen Einrahmungen als dauernden Schmuck an die Wand zu heften. Von einer derartigen Dekoration find die Porzellanfäle in Schlofs Charlottenburg und in Schlofs Monbijou in Berlin zwar fehr hervor

ragende, aber keineswegs die einzigen Beifpiele. Dagegen ift mir kein Fall bekannt, in dem fich ein Silberbüffet früherer Zeit erhalten hätte, und fomit gewinnt das Büffet des Berliner Schloffes eine ganz befondere Bedeutung. Es fteht auf der Grenze der Zeit, welche die Sitte der Prachtbüffets überhaupt fallen liefs, und repräfentirt für uns in einem letzten grandiofen und dazu einzigen Beifpiele eine Sitte, welche Jahrhunderte lang die Fefte Europas verherrlicht hatte.

Wir find überdies in der glücklichen Lage, den jetzigen Beftand an dem uns erhaltenen Originalentwurf kontrolliren und von der Mehrzahl der Stücke den Nachweis ihrer Herkunft liefern zu können. Für die genauere Spezialifirung diefer Frage, fowie auch für den Nachweis des Verbleibes einzelner fehlender Stücke werden die Akten des Hofmarfchallamtes gewifs noch weitere Auffchlüffe ergeben, obgleich diefelben gerade für die Bauzeit des Königlichen Schloffes fehr lückenhaft find.

Über die hauptfächlichen Gruppen läfst fich aber auch mit dem jetzt bekannten Material hinreichend Rechenfchaft geben.

Im Theatrum Europaeum, Bd. XVI, Teil II, Seite 244 aus dem Jahre 1703 ift die Abbildung enthalten, welche in ftarker Verkleinerung diefem Auffatze angefügt ift.

Das Büffet befindet fich im Ritterfaale feft eingebaut in der Mitte der einen Querfeite, welche es fo weit einnimmt, dafs von jeder Seite nur noch Platz für je eine, allerdings monumentale, Thüre bleibt, deren Anfätze auch auf dem Stiche zu erkennen find. Die Höhe beträgt über 5 Meter, die Breite nahezu 3 Meter. Die vorliegende Zeichnung ift übrigens nicht nach dem ausgeführten Bau gemacht, fondern ift ein Entwurf, der in der Ausführung kleine Abänderungen erfahren hat. Dies erhellt mit Sicherheit daraus, dafs die Voute des Saales anders dekorirt ift, als fie hier auf dem Blatte erfcheint. Ferner fehlt jetzt vollftändig der Baldachin mit den Vorhängen und den tragenden Engelsfiguren. Dafs derfelbe nicht etwa vorhanden gewefen und fpäter in Wegfall geraten ift, erhellt daraus, dafs das jetzt ftehende Büffet höher reicht als das der Zeichnung, fo dafs für eine derartige Entfaltung des Baldachins kein Platz gewefen wäre. Wir haben alfo in diefem Entwurfe einen erften Plan, von dem man lebhaft bedauern mufs, dafs er eine gewiffe Einfchränkung erlitten hat. Gerade diefer Baldachin mit feinen prachtvollen Faltenmaffen und fchwebenden Figuren hätte einen unvergleichlich grofsartigen Abfchlufs des Aufbaues gegeben. Allerdings mufs man fich fragen, was man auf der gegenüberliegenden, von dem Thronfeffel eingenommenen Wand hätte anbringen wollen, das einer derartigen dekorativen Maffe das Gleichgewicht hätte halten können. Vielleicht hat dies den Ausfchlag gegeben, bei dem Büffet auf den Baldachin zu verzichten (vergl. S. 126). Jetzt ift das Büffet fo weit höher gerückt, dafs der obere Halbbogen des Holzwerkes (unter der ovalen Schüffel) gleiche Kopfhöhe

hat mit den Adlern der seitwärts über den Draperien sichtbaren Kapitäle. Im übrigen entspricht der Aufbau bis auf einige ganz unbedeutende Abweichungen der vorliegenden Zeichnung, die ganze Hinterwand besteht aus Spiegelglas, welches jedoch noch etwas weniger als auf der Zeichnung zum Vorschein kommt. Es liegt dies wohl daran, daſs behufs des Höherrückens der Maſsstab der ornamentalen Einrahmungen etwas vergröſsert ist. Diese Einrahmungen und Sockel sind durchweg aus Holz geschnitzt und gleichmäſsig blank vergoldet. Die alte Vergoldung ist erhalten und setzt sich mit ihrem warmen, durch die rötliche Unterlage erzielten Ton, hinreichend gegen die kühlere Farbe des vergoldeten Silbers ab.

Der untere hölzerne Tisch ist in Marmorfarben, die Vorderflächen in der Farbe von Lapis lazuli bemalt, die geschnitzten und vergoldeten Verzierungen sind reicher als auf der Zeichnung, besonders sind die Ecken mit starken Blattwülsten und Halbfiguren versehen.

An den vorspringenden Sockeln sind jetzt bis obenhin Kränze von Leuchtern angebracht, welche jedoch der Restauration vom Jahre 1830 angehören. Im Anfang des vorigen Jahrhunderts war die Tradition des benutzbaren Büffets noch zu lebendig, als daſs man den Aufbau lediglich als eine Wanddekoration und die Schüsseln als Reflektoren behandelt hätte.

Als Schöpfer dieses Aufbaues wird man wohl entsprechend der Bezeichnung des Stiches Eosander von Goethe ansehen müssen, welcher 1703 den Rang eines Kgl. preuſsischen Brigadier und Sürintendant innehatte. Die Beschreibung im Theatrum Europaeum ist bei den nahen Beziehungen, welche Eosander zu dem Herausgeber der Annalen hatte (vgl. Dohme a. a. O.), wohl auf ihn, Eosander, selbst zurückzuführen. Er berichtet, daſs am 19. Januar 1703 das Ordensfest mit groſser Pracht gefeiert sei, und fährt fort:

„Und hielten Se. Majestät öffentlich Tafel; mit denen sämtlichen Herren Rittern in den prächtigen Ritter-Sahl, allwo unter Andern fürnemlich das sehr kostbare Buffet auffgerichtet, und mit Verwunderung anzusehen war, wovon der curieuse Leser aus begehenden accuraten Dessin sich ein vollkommenes Idei machen kann. Das Piedestal welches die Tafel der Schencke machete war Lapislasuli, die Ornementen Glantz-Gold. Die beede äuſserten und unten aneinander gesetzte groſse Spühl-Wannen mit ihren Vasen waren von massiven Silber, von dem habilsten Gold-Arbeiter in dem Haag verfertigt, selbige warn von Sr. Höchstsel. Königl. Majestät von Engelland zum Paaten-Geschenck verehret worden. Die übrige Spühl-Wannen, Hand-Becken und Gieſs-Kannen waren von insgesamt d'emaille, (irrtümlich angewendetes Wort für vermeil, Silber im Feuer vergoldet) oder masiv Silber starck im Feuer verguldet, das Arbeits Lohn dieses Büffetts war mehr als das Silber wehrt, dann selbiges von denen allergeschicktesten Künstlern in Augsburg verfertiget und viele Jahr daran gearbeitet worden. Es ward die Invention von der Ordonantz und Rangierung

ſonderlich admiriret wodurch das Silbergeſchier nicht allein mehr prangend gemachet, ſondern auch durch den Grund welcher von Spiegeln war, vermehret worden."

Ob Eoſander von Goethe mit dieſem Werke einen Plan des damals noch als Schloſsbaumeiſter thätigen Andreas Schlüter ausgeführt, oder das Ganze ſelbſtändig erfunden hat, muſs dahin geſtellt bleiben. Die Silberarbeiten ſelbſt ſind etwa fünf Jahr älter, ihre Formen ſind derart, daſs ſie nur für Dekoration und nicht für wirklichen Gebrauch beſtimmt geweſen ſein können, aber wir wiſſen nicht, ob ſie gerade für dieſe Stelle und gerade für einen ſo geſtalteten Aufbau beſtellt geweſen ſind. Wäre letzteres der Fall, ſo würde man doch gewiſs für ein krönendes Stück auf der Mitte geſorgt haben: hier aber ſteht an dieſer Stelle ganz unvermittelt eine Gruppe und eine ovale Schüſſel, augenſcheinlich ganz andere Arbeit und mit ihrer feinen, figürlichen Darſtellung am wenigſten für dieſe Stelle geeignet. Es ſcheint alſo, daſs Eoſander von Goethe ein gewiſſes Material von Prachtgerät vorfand und hiernach, ſo gut es ging, ſeinen Aufbau entwarf.

Der Beſtand des Büffetts erſcheint im weſentlichen noch der alte, ſo daſs die Zeichnung Eoſanders auch jetzt noch den Eindruck des Ganzen und die Anordnung des Einzelnen getreu wiedergiebt. An Veränderungen iſt folgendes aufzuzeichnen:

1. Die Schüſſel auf der Spitze mit der wohl dazugehörigen freiſtehenden Gruppe der Darſtellung des Raubes einer Jungfrau — der Sabinerinnen? — — iſt nicht mehr vorhanden, auch in den Reſten der Kunſtkammer befindet ſie ſich nicht, muſs alſo wohl mit eingeſchmolzen ſein.
2. Auf dem betreffenden Sockel ſteht jetzt ein formloſer Thalerhumpen, der nur als Notbehelf anzuſehen iſt.
3. Auf der Photographie bei Dohme a. a. O. vom Jahre 1876 zeigt ſich, daſs an einzelnen Stellen Flaſchen und Kannen derart vertauſcht worden ſind, daſs eine Flaſche vor eine Schüſſel geſtellt iſt. Dies iſt ein Miſsgriff, denn zur Schüſſel — dem Handbecken — gehört die Kanne als feſter Beſtandteil, wie dies auch im ganzen Aufbau durchgeführt iſt.
4. Gerade in der Mitte zwiſchen den beiden Flaſchen iſt weit ſpäter — wohl erſt 1830 — ein weit vorſpringendes Konſol zugefügt, auf welchem eine Flaſche (vergl. S. 141) angebracht iſt, welche nicht zu dem urſprünglichen Büffet gehört.
5. Es fehlen vollſtändig die beiden an den Ecken aufgeſtellten groſsen Becken nebſt den zugehörigen darüber befindlichen Waſſerblaſen — Vaſen nach alter Bezeichnung —. Das Fortnehmen dieſer Stücke (vgl. S. 128) bezeichnet den einzigen ernſtlichen Eingriff in den alten Beſtand. Die koloſſale Gröſse derſelben wird ihren Untergang im Schmelzofen der Münze befördert haben. An ihrer Stelle ſah ſchon Nicolai 1786 die auch jetzt dort ſtehenden Münz-

humpen, welche weder als Maſſe noch als Silhouette dieſem hervorragenden Platze gerecht werden können.

6. Die jetzt anderweit beſetzte Tiſchfläche hat daher einen ſehr anderen Charakter bekommen. Becken und Vaſe unten in der Mitte ſowie die beiden kleinen Becken auf der Tiſchplatte ſtehen noch an alter Stelle.

Über die Herkunft der hier aufgebrachten dreiſsig Stücke können wir nicht im Zweifel ſein. Sie tragen das ausführliche Wappen des Erbauers des Königlichen Schloſſes, des nachmaligen Königs Friedrich I. aus ſeiner kurfürſtlichen Zeit als Friedrich III. Nicolai[1]) weiſs auch zu berichten, „dieſes Silberzeug iſt um 1698 in Augſpurg verfertigt worden und ein ganzer Schenktiſch ſtand noch 1709 im oraniſchen Saale.“

Nicolai's Angabe über die Herkunft der Stücke erhält eine weitere Beſtätigung durch die Silberſtempel und die Angaben des Paul von Stetten[2]). Die von Stetten häufiger erwähnte „Berliner Beſtellung“ bezieht ſich allerdings auf die ſpätere von 1731—33. Stetten nennt bei dieſer letzteren Beſtellung hauptſächlich die Familie Biller, deren jüngere Generation 1730 thätig war. Dagegen erwähnt er (pag. 480), „ſchon ſein Vater Ludwig und deſſen Brüder Albrecht und Lorenz waren vorzüglich geſchickte Künſtler in Silberarbeit“. In den hier genannten Ludwig Biller und Albrecht Biller, die alſo einer früheren Generation angehören, haben wir die Verfertiger der Stücke des Silberbüffets zu ſuchen. An allen Stücken finden ſich neben dem bekannten Silberſtempel der Stadt Augsburg die Zeichen L. B. und A. B. Einmal kommt auch I. B. vor, dies wird wohl ein Johannes Biller der älteren Generation ſein, der bei Stetten nicht erwähnt iſt. Der Johannes Biller bei Stetten (pag. 481) iſt erſt 1696 geboren, zeigt aber, daſs der Name Johannes in der Familie gebräuchlich war. Die Brüder arbeiteten augenſcheinlich gemeinſam, denn von völlig gleichen Kannen trägt die eine den Stempel A. B. und die andere L. B.

Die ganze Gruppe der hier genannten Arbeiten verdient die höchſte Anerkennung. Die Körper der Gefäſse, die groſsen Platten der Schüſſeln ſind getrieben, die Henkel, Griffe, die aufgeſetzten Wappen und allegoriſchen Zuthaten zumeiſt gegoſſen. Alle Stücke ſind durchaus im Feuer vergoldet und bis heute weſentlich in gutem Zuſtande.

Das Büffet enthält 9 ſchüſſelförmige Handbecken mit den dazugehörigen Kannen. Das Motiv iſt entlehnt dem ſeit dem Mittelalter ſo gebräuchlichen Gerät „Handbecken und Kanne“, das nach Tiſch zum Waſchen der Hände herumgereicht wurde. Um 1700 war der Gebrauch der Gabel beim Eſſen ſchon ſo vollſtändig durchgeführt, daſs die Waſchgeräte unnötig wurden, ſie verſchwinden daher auch aus der Gerätbildnerei. Die hier angebrachten Schüſſeln ſind ſo groſs — 0,84—1,02 im Durchmeſſer — und ſo flach, daſs ſie für

1) Beſchreibung von Berlin und Potsdam. Dritte Ausgabe 1786. Bd. II, 883.

2) *P. v. Stetten,* Kunſt-Gewerb- und Handwerks-Geſchichte der Reichsſtadt Augsburg. 1779.

den wirklichen Gebrauch nicht beſtimmt ſein konnten, ebenſo ſind die Kannen — 0,46 hoch — für den Gebrauch viel zu ſchwer und gar nicht handlich, die Henkel ſind nur noch Schauſtücke.

Noch auffälliger tritt dieſe rein dekorative Ausbildung bei den Flaſchen auf. Die Form derſelben iſt im weſentlichen die der tragbaren Pilgerflaſche, die mit einer Kette zum Umhängen verſehen war und mit einem verſchraubbaren Stöpſel geſchloſſen war. Dieſe Form erſcheint hier im koloſſalen Maſsſtabe ausgebildet, lediglich dekorativ. Die an wirklichen Reiſeflaſchen typiſchen Greifenköpfe zur Seite des Bauches, durch welche die Kette durchlief, ſind hier als ſelbſtändige henkelartige Anſätze gebildet.

Mit vorzüglichſtem Verſtändnis für groſse dekorative Wirkung ſind ſowohl die Becken und Kannen als auch dieſe Flaſchen behandelt, breite völlig glatte Flächen wechſeln mit kräftig gegliedertem Ornament, das, bei den zwei ganz groſsen Flaſchen frei gearbeitet, ſich in prächtigem Schwunge des Rankenwerks dem Körper anlegt. Die eigentümliche Wendung zu reineren klaſſiſchen Formen, welche ſich am Ende des 18. Jahrhunderts in der Architektur vollzieht, iſt auch dieſen Gefäſsen in hervorragender Weiſe zu gute gekommen, ſie heben ſich aus dem barocken Wulſt des 17. Jahrhunderts in erſtaunlicher Reinheit heraus.

Das prächtigſte Stück iſt das unten in der Mitte ſtehende ovale Becken — 0,53 hoch, 1,12 lang — (Albrecht Biller) mit der Waſſerblaſe — 1,03 hoch — (Ludwig Biller).

Die beiden verlorenen Paare an den Ecken ſcheinen im Aufbau dem Mittelſtück gleich geweſen zu ſein, nur waren ſie, trotzdem ſie gröſser waren, weniger reich ausgebildet, an der Blaſe fehlen an den Seiten des Körpers die Masken, auch die Becken ſind einfacher. Sie tragen durchaus den Typus der Geräte vom Ende des 17. Jahrhunderts. Die Notiz Eosanders im Theatrum Europaeum, daſs dieſelben vom König von England zum Patengeſchenk verehrt worden ſeien, iſt nicht ohne weiteres zu erklären. Von der Patenſchaft bei Friedrich I. kann nicht die Rede ſein, da deſſen Geburt in die Zeit Cromwells fällt. Bei Friedrich Wilhelm I., deſſen Geburtszeit 1688 mit den Formen ſtimmen würde, war der König von England nicht Pate. Vielleicht fand bei der Verleihung des Hoſenbandordens an Friedrich I. eine Patenſchaft, verbunden mit Geſchenken, ſtatt.

Der Beſtand an Silbergerät aus der Beſtellung Friedrichs I. iſt alſo folgender:

9 Schüſſeln (Handbecken) mit den dazugehörigen
9 Kannen,
2 ganz groſse Flaſchen,
6 groſse Flaſchen,
1 Waſſerblaſe (Vaſe) mit der dazugehörigen
1 ovalen Spülwanne,
2 kleinere Wannen;

alle diese Stücke finden sich auf dem Stiche von 1703 und sind, wie erwähnt, noch heute an derselben Stelle.

Ferner sind noch aus der Bestellung vorhanden:

Zwei kleinere Giefskannen 0,34 hoch, etwas einfacher in der Form als die an der Büffetwand, mit dem eingravirten kurfürstlichen Wappen und der Jahreszahl 1698. Stadtstempel Augsburg, Meisterstempel SM, wahrscheinlich Sebastian Mylius. Diese beiden Kannen stehen jetzt auf dem Büffet hinter der grofsen Wanne.

Sechs glatte Feldflaschen, paarweise gleich, fast ohne Verzierung, etwas flach gedrückt, mit Schraubenstöpseln und Ketten zum Teil mit kurfürstlichem Wappen. Diese Flaschen von mäfsiger Gröfse scheinen zum wirklichen Gebrauch als Reiseflaschen bestimmt gewesen und erst später zu der Ehre dekorativer Verwendung gelangt zu sein. Dieselben stehen auf den Kaminen im Rittersaal.

Von anderen Silberarbeiten aus der Zeit Friedrichs I., die jetzt fast völlig verschwunden sind, erfahren wir einiges aus einer handschriftlichen Notiz aus der Zeit des Königs — das Jahr ist nicht bekannt, wahrscheinlich 1702 — welche Dohme (a. a. O. pag. 36) mitteilt. In derselben werden die 16 Paradekammern beschrieben und an Silberzeug folgendes erwähnt:

2. in allen Zimmern grofse Spiegel, zwei Stück in jedem 15 Fufs hoch und 8 Fufs breit mit dicken Silberrahmen,
3. in jedem Zimmer zwei grofse silberne massive Tische von schöner und ausländischer Arbeit,
4. eine (?) grofse silberne massive Gueridon mit so viel massiven silbernen Leuchtern, auf welchem jeden Leuchter Wachslichter stehen können, in trefflicher ausländischer Arbeit. Jeder Gueridon mit den Leuchtern wiegt 80—100 Pfund,
5. acht grofse silberne massive Wandleuchter mit Schildern und Zierat, schön,
6. zwei grofse silberne Lehnstühle, die Gefäfse mit spanischem Rohr geflochten, mit roten Samtpolstern, reich mit Gold bordirt, belegt,
7. in jedem Zimmer ein ganz silberner massiver Kronleuchter mit 36 Lichtern. Sind alle Zimmer offen, so kann ich alle 16 Kronen in einer Reihe sehen,
12. ein schönes Kamin mit grofsem massiven Feuerbeken oder Vordersatz von Silber, künstliche und ausländische Arbeit.

Die hier erwähnte ‚ausländische‘ Arbeit ist als solche zu verstehen, die aufserhalb Berlins gemacht war, zumeist in Augsburg. Von allen diesen Arbeiten ist nichts erhalten als vielleicht einzelne Teile der Spiegelrahmen und vielleicht die sub 6 erwähnten zwei silbernen Sessel (vergl. Seite 142). Zur Zeit Nicolai's 1786 können noch die Wandleuchter und einzelne Spiegel erhalten gewesen sein. Alles übrige war schon unter Friedrich II. eingeschmolzen.

II. Das Silber Friedrich Wilhelms I.

Zu dem älteren Silberzeug von 1698 kommt nun eine zweite Gruppe, die Reſte des Silberſchatzes, den Friedrich Wilhelm I. anlegte und welcher ſeine Beſtimmung, als Vorrat in Zeiten der Not zu dienen, leider nur zu ausgiebig zu erfüllen hatte. Von dem koloſſalen Schatze iſt nichts übrig als die ſechs Stücke, welche jetzt an Stelle der verſchwundenen Becken auf dem Büffet ſtehen, und die Trümmer einiger Spiegelrahmen in den anſtoſsenden Paradekammern, wenn dieſelben nicht etwa der älteren Beſtellung angehören.

Wir pflegen Friedrich Wilhelm I. den Soldatenkönig eher als einen Gegner, denn als einen Pfleger der ſchönen Künſte anzuſehen, und ſpeziell der Ruhm des einſtmals hochgefeierten Berliner Silberſchatzes wird gewöhnlich vollſtändig auf König Friedrich I. und Schlüter übertragen, während er doch ganz überwiegend auf Rechnung Friedrich Wilhelms I. kommt. Schon Nicolai 1768 iſt hierüber nicht im klaren.

Wie einſt die Athener ihren Staatsſchatz am beſten zu ſichern glaubten, indem ſie aus den Goldbarren das Gewand der Pallas Athene im Parthenon herſtellten und dieſen Schatz nur im äuſserſten Notfall anzurühren erlaubten, ſo hat auch Friedrich Wilhelm I. ſeine Silberſchätze am beſten gegen leichtſinnigen Angriff zu ſchützen geglaubt, indem er ſie in künſtleriſche Form zum Schmucke des Königlichen Hauſes umwandeln lieſs.

Dieſe Zwitterbeſtimmung der Arbeiten drückt ſich deutlich aus in ſeinen Rechnungsbüchern, in welchen er das Gewicht des verwendeten Metalls genaueſt notirte, es drückt ſich aber auch aus in der Geſtaltung der Stücke. Während es ſonſt als vornehmliche Kunſt des Silberarbeiters gilt, die Geräte ſo dünn und leicht zu machen, als es ſich mit der Haltbarkeit verträgt, zeigen hier die uns erhaltenen Stücke ein ganz abnormes Gewicht. Alles iſt maſſiv gegoſſen, der Deckel einer Paſtetenbüchſe iſt ſo ſchwer, daſs ſie nur ein ſtarker Mann zu heben vermag; um eine Terrine zu bewegen, ſind zwei Mann erforderlich.

Aber dieſe Stücke ſind keineswegs brutale Maſſen, die künſtleriſche Ausbildung hat durch ihre Nebenbeſtimmung durchaus nicht gelitten, ſondern iſt mit Aufwand der beſten Kräfte in vortrefflicher Weiſe durchgeführt.

Sie flöſsten auch Friedrich II. noch ſo viel Reſpekt ein, daſs er ſie im weſentlichen unberührt lieſs und lieber die Arbeiten Friedrichs I. und die zarten Meiſterwerke der Renaiſſance einſchmolz. Faſt alle Stücke hat Nicolai noch im Jahre 1786 im Schloſſe an ihrer Stelle geſehen. Erſt in den Napoleoniſchen Kriegen griff man ernſtlich in dieſe Schätze, ſo daſs von aller Herrlichkeit nur noch ſechs Geräte, jetzt auf dem Silberbüffet, erhalten ſind.

Dieſes Verhältnis muſs, ſo leicht es ſich feſtſtellen lieſs, doch als faſt unbekannt gelten. Wie die Herſtellung des Silbers ſich auf die glanzvollen Namen der Zeit Friedrichs I. konzentrirt hat, ebenſo hat der Umſtand, daſs Friedrich II.

den ſilbernen Chor des Ritterſaales einſchmelzen ließ, auf ſeinen Namen die Hergabe alles Silbers geſchoben. Übrigens exiſtiren noch Liſten des von Friedrich II. eingeſchmolzenen Silberzeuges, die nur augenblicklich für den Abſchluß dieſer Arbeit nicht beſchafft werden konnten.

Über den Umfang der Beſtellungen an Silberarbeiten, welche Friedrich Wilhelm I. 1732—33 allein in Augsburg gemacht hatte, ſind wir teilweiſe unterrichtet. Theodor Herberger[1]), der Archivar der Stadt Augsburg, hat bei Gelegenheit einer Induſtrie-Ausſtellung im Jahre 1852 eine wenig bekannte Zuſammenſtellung über die ältere Induſtrie von Augsburg gegeben, in welcher er gerade über die Berliner Beſtellung ein wichtiges Aktenſtück veröffentlicht, die Schätzung, welche der Münzwardein Frings von dem Silberwert der gelieferten Arbeiten dem Rate einreichte und welche als wichtiges Dokument hier vollſtändig mitgeteilt zu werden verdient. Dasſelbe lautet:

Was von Silberarbeit in ſeit zwei Jahren allhie in Augsburg für ihre Königl. Majeſtät von Preuſsen verfertigt worden iſt. Erſtlich an Wandleuchtern über 60 Stück und folgt das Gewicht von Silber und aller Arbeit:

	Mark.	Loth.	Quint.	Ass.
Flavius Veſpaſianus	567	14	2	.
Titus Veſpaſianus	530	9	1	.
Antoninus	568	4	.	.
Septimius Severus	574	10	1	.
Alexander Severus	572	.	1	.
Aurelius Valerianus	505	9	3	.
Valentinianus	660	11	2	.
Gratianus	650	2	3	.
Martianus	583	4	.	.
Juſtinianus	545	4	.	.
Tiberius	592	13	1	.
Carolus Magnus	590	13	3	.
Conſtantinus Magnus	644	15	2	1
Conſtantinus II.	564	14	1	3
Theodoſius M.	587	14	.	2
Arcadius	606	8	1	.
Honorius	611	6	1	.
Theodoſius	612	8	.	.
Der Frühling	277	2	3	3
Der Sommer	275	4	.	3
Der Herbſt	281	.	.	.
Der Winter	281	14	.	.
Die Luft	300	5	3	2
Das Feuer	306	14	3	.

	Mark.	Loth.	Quint.	Ass.
Die Erde	290	4	.	.
Das Waſſer	292	13	1	.
Die Verſchwiegenheit	163	3	3	.
Die Mäſsigkeit	163	15	.	.
Die Aufrichtigkeit	167	1	3	.
Die Beſtändigkeit	166	4	2	.
Die Stärke	158	4	1	.
Die Gutmüthigkeit	156	14	.	2
Die Gerechtigkeit	167	12	1	.
Die Einigkeit	166	10	.	.
Die Klugheit	157	4	1	.
Die Richtigkeit	162	.	3	.
Die Wachſamkeit	156	14	.	2
Die Wohlthätigkeit	167	13	3	.
Die Arbeitſamkeit	210	2	3	.
Die Geſchwindigkeit	203	14	.	.
Die Sanftmüthigkeit	204	9	1	2
Die Scharfſinnigkeit	212	5	3	.
Die Starkmüthigkeit	204	11	1	.
Die Treue	211	13	.	.
Folgen mehr dergleichen zwölf Wandleuchter mit Kriegsarmaturen und Altenmänner-Wägen	1332	.	.	.

1) *Theodor Herberger* Augsburg und ſeine frühere Induſtrie. Augsburg 1852.

	Mark.	Loth.	Quint.	Ass.
Die völlige Summe der Wandleuchter	17432	.	.	.
Ein grofser Spiegel mit oberem und unterem Auszug, grofsen Adlern, wilden Männern, Sklaven, Kriegsarmaturen	1499	12	2	.
Ein grofser Tifch mit flach getriebener Arbeit, der Fufs auf vier Adlern, Sklaven, Kriegsarmatur	2187	12	.	.
Zwei Gueridons mit fechs Leuchtern, Adler, Kronen, Löwen und Kriegsarmaturen	177	14	.	.
Ein grofser Spiegel mit dem Apollo, Sonnenwagen, Pferden, Kronen und Helm, fammt den beiden Seitenftücken, Auszügen und grofsen Greiffen	1167	9	1	.
Ein dergleichen Spiegel zum grofsen Glas mit der Diana, Mond, Wagen und Hirfchen auch andern Nebenftücken	1313	15	2	.
Ein grofser Tifch, oben Scipio in einer Bataille und viele andere Arbeit mit Adlern und Greiffen und Fufsbank	1536	14	3	.
Ein dergleichen Tifch, oben Curtius auf dem Platz zu Rom gegen den Abgrund, fammt allem Zubehör	1534	10	2	.

	Mark.	Loth.	Quint.	Ass.
Ein Tifchauffatz mit Vafen	142	6	3	1
Eine Stellage mit Victoria, zwei Zuckerbüchfen, zwei Vafen zu Senf, zwei dergleichen zu Saucen, vier Olivenfchalen, vier Carafein in Korplein [Körblein]	292	15	.	3
Zwei grofse Pokale mit Drachen	166	15	.	3
Eine filberne Bouteille	453	8	3	.
Zwei dergleichen Pokale mit Drachen	196	13	3	.
Eine dergleichen Bouteille	450	.	3	.
Ein grofser Tifch, oben Valeriani Triumph und viel anderes flach getrieben, unten vier grofse Adler mit fchlauen Kriegsarmaturen und Fufsbank	2245	6	.	.
Eine grofse Spiegelrahm mit königl. Adler und Schilden	1706	10	2	.
Acht Gueridons, jedes mit vier Leuchtern, Mars u. Pallas, die Schild und Kron haltend mit Adlern und Kriegsarmaturen	1244	3	.	.
Zwei ganz vergoldete Pafteten-Töpfe, mit zwei daraufftehenden Platten mit Armaturen	529	15	.	.
Ein Lavor	865	9	1	.
Eine Giefskanne	633	10	.	.

Wiegt alfo diefes Lavor und Kannen zufammen 7 Ztr., 49 Pfund, 9 Loth und 2 1/2 Quint. Alles Silber zufammen 35,597 Mark, 15 Loth, 1 Quint. — Die Mark zu 17 fl. gerechnet belauft zu Geld in Summa 605,165 fl. 12 kr. 1 1/2 Heller. Joh. Jakob Frings Augsburgerfcher Müntz und verpflichteter Kreis-Wardein aus Franken, Bayern und Schwaben.

In dieser Zusammenstellung haben wir:

56 Wandleuchter,
4 grosse Spiegel,
4 grosse Tische,
10 Gueridons (Armleuchter),
9 verschiedene Geräte.

Wenn wir die Notizen über Silber- und Ausstattungsstücke zusammenstellen, welche Nicolai 1786 erwähnt, so finden wir:

circa 64 Wandleuchter,
8 grosse Spiegel,
7 grosse Tische,
2 Gueridons

und vieles nicht näher bestimmbare Gerät.

Der Vergleich dieser Liste mit der oberen ergiebt, dass damals das Silber Friedrich Wilhelms I. noch ziemlich vollständig und ausserdem auch noch einiges von Friedrich I. vorhanden war. Bei den Wandleuchtern ergeben die früher erwähnten 8 und die bei Frings erwähnten 56 die 64 bei Nicolai. Am schlimmsten aufgeräumt ist unter den Kronleuchtern, Gueridons und auch Tischen und Spiegeln, falls die alte Notiz, dass schon vor 1713 in jedem der 16 Zimmer je 2 Tische und Spiegel gewesen seien, richtig ist.

Unter den Tischen, welche Nicolai sah, sind sicherlich solche, die nicht in das Silber Friedrich Wilhelms I. gehören, so (pg. 881) „der Tisch ganz silbern, das Tischblatt ist vortrefflich gravirt und hat in der Mitte den Streit des Apollo mit dem Marsyas und rund herum mehr ovidische Historien nach den Kupferstichen des H. Golzius, also wohl eine Arbeit aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts" (vergl. S. 137).

Dagegen werden die Wandleuchter zumeist der grossen Augsburger Bestellung angehören, es wird wiederholt darauf hingewiesen, dass sie alle von verwandter Art sind. Nicolai beschreibt daher dieselben nur einmal (S. 881). „Viele Arbeit von getriebenem Silber, als: vier sehr grosse prächtige Wandleuchter, jeder mit drei Armen und getriebenen, schön gezeichneten Basreliefen in der Mitte, jeder Leuchter wiegt anderthalb Zentner (!), und jeder Arm siebentehalb Pfund." Diese Wandleuchter hatten also augenscheinlich die bekannte Form eines grossen an der Wand befestigten Schildes, dessen blanke Flächen ursprünglich als Reflektoren gedacht waren (sogenannte Blaker), die aber auch bei besonders prunkvoller Ausstattung nicht nur einen stark ornamentirten Rand, sondern auch ein Mittelfeld von getriebener Arbeit erhalten.

Auch die Zahlen der Gruppen stimmen bei Nicolai mit den Zahlen des Verzeichnisses von Frings. Im Rittersaale sind nach Nicolai 18 Wandleuchter, die Folge der Leuchter mit römischen Kaisern bei Frings enthält genau 18 Namen. Der bei Nicolai mehrfach erwähnten Zahl von je 4 Armleuchtern in einem Raum

entſprechen bei Frings die Folgen von 4 Jahreszeiten und 4 Elementen. Ferner erwähnt Nicolai (pg. 884) in der Kapelle „an jeder Säule und an den 2 gemalten Pilaſtern ſind ſilberne Wandleuchter“. Dies würde bei der jetzigen Herrichtung des Raumes 14 Stellen ergeben. Ich möchte glauben, daſs die Folge von 18 Tugenden, die ſich bei Frings findet, hier ihren Platz hatte, was bei einer etwas anderen Dispoſition der Wandfläche möglich wäre.

Jedenfalls enthält aber das Verzeichnis von Frings nicht alles, was Friedrich Wilhelm I. anfertigen lieſs. So ſind die beiden Terrinen auf dem Silberbüffet nicht erwähnt.

Von den 8 ſilbernen Spiegelrahmen, die Nicolai ſah, ſind jetzt noch die Reſte von fünf Rahmen in den Paradekammern erhalten, allerdings nur die ſchmale innere Leiſte. Von aller Götterherrlichkeit, die ſich darüber aufbaute und die, wie Nicolai an einer Stelle ſagt „bis über das Geſims geht“, zeugt jetzt nichts mehr als kleine Fetzen ſilbernes Gewölk, welche die Stellen decken, an denen die Stücke des Rahmens zuſammengefügt ſind.

Über die Verfertiger der Augsburger Silberarbeiten ſind wir durch Stetten hinreichend unterrichtet. Den Auftrag hatte erhalten die Gullmannſche Silberhandlung in Augsburg (Stetten a. a. O. 479 und ff.), welche ihrerſeits eine groſse Reihe von Künſtlern beſchäftigte. Genannt werden vor allem Philipp Jacob Drentwett. „Von ihm waren die Tiſche, Auffätze und Suppentöpfe“, ferner Philipp Jacob, Emanuel und Abraham Drentwett. Johannes Engelbrecht „machte zu dem Berliner Silbervorrat viele ſehr ſchön gearbeitete Wandleuchter“.

„Der gröſste Künſtler unter denjenigen, welche an der Berliniſchen Beſtellung arbeiteten, war Johann Ludwig Biller. Er war der Sohn des oben erwähnten Ludwig Biller, hat bei ſeinem Vater gelernt. Dieſer verfertigte das meiſte der getriebenen Arbeit und erwarb ſich dadurch groſse Ehre, beſonders aber durch die auſserordentlich groſse Vaſe und die Arbeit an zwei Spiegelrahmen, welche 16 Schuh hoch ſind.“ Ferner iſt thätig der Bruder des letztgenannten Johannes Biller, „hatte bei der Berliniſchen Beſtellung gleichfalls vieles zu thun. Er erwarb ſich dadurch den Titel eines Königlich preuſsiſchen Hofjuweliers.“

Georg Lorenz Gaap, aus einer groſsen Künſtlerfamilie, „von ihm iſt die ſchöne getriebene Arbeit an groſsen Wandleuchtern, welche in die Königliche Reſidenz nach Berlin gekommen ſind. Es ſind auf denſelben Pferde nach Zeichnungen des ſel. Riedinger“. Dieſe letzteren müſſen ſein, die bei Frings genannten „12 Wandleuchter mit Kriegsarmaturen und Altenmänner-Wägen“.

Stetten (a. a. O. 479) ſchreibt über die Teilnahme des Riedinger ausdrücklich, „das meiſte aber, was bei der Berliniſchen Beſtellung getrieben werden ſollte, war von der Erfindung und Zeichnung unſeres berühmten Riedinger, der auch bei dieſer Gelegenheit ſich Ehre machte“. Die wenigen uns erhaltenen Stücke würden uns die Beteiligung des bekannten Tiermalers nicht vermuten

lassen. Aber auch Nicolai, welcher noch den ganzen Bestand sah (Nachrichten: S. 121), bemerkt, die noch vorhandene Silberarbeit habe nicht das Ansehen, dass sie nach Riedingers Zeichnungen gemacht worden. Leider ist diese Notiz nicht zuverlässig. Stetten hält in seinen „Zusätzen“ zu pag. 481 seine Angabe über Riedingers Mitarbeiterschaft ausdrücklich gegen Nicolai's Zweifel aufrecht, „dieselbe könne erwiesen werden“. Nicolai aber bleibt (Nachrichten pag. 121) trotzdem auf seiner Meinung bestehen. Er sagt zur Begründung derselben: „Es ist aber alle Silberarbeit von der damaligen Zeit nur mit schlechtem Laubwerk gezieret. Auf den grossen Wandleuchtern, die unter K. Friedrich I. gemacht worden, sind herrliche Zeichnungen von Figuren, aber die späteren haben von seiten der Kunst keinen Wert.“ Hier hat Nicolai augenscheinlich die Arbeiten von 1733 für solche von 1698 gehalten, denn Frings giebt Stück für Stück die figurale Ausstattung der Wandleuchter von 1733 an, ausserdem beweisen die erhaltenen Pastetenbüchsen u. s. w. den Kunstwert im vollen Umfange [1]).

Die uns, ausser den Trümmern der Spiegelrahmen, erhaltenen Arbeiten haben jetzt sämtlich auf der Tischplatte des Büffets als Ersatz für die grossen verlorenen Becken ihren Platz gefunden. Es sind folgende sechs Stücke:

1—2. Zwei Armleuchter, 0,56 hoch, Silber gegossen, ohne Vergoldung, bei Frings „Zwei Gueridons mit sechs Leuchtern, Adler, Kronen, Löwen und Kriegsarmaturen“. Dieselben tragen den Stempel von Augsburg und J. E., sind also Arbeiten von Johannes Engelbrecht. Dieselben sind geschickt und flott bewegt, aber in der Modellirung nur mässig gut.

3—4. Zwei Pastetenbüchsen, bei Frings „Zwei ganz vergoldete Pastetenbüchsen mit zwei daraufstehenden Platten mit Armaturen“. Dieselben tragen den Stempel von Augsburg und L B., sind also Arbeiten des vielgerühmten Ludwig Biller. Dieselben sind grosse Schaugeräte von völlig unhandlicher Form und Schwere. Auf einer grossen ovalen Schüssel — 0,90 lang — mit zwei Griffen steht eine geradwandige — mit Deckel 0,52 hohe — ovale Büchse. Auf den Schüsselrändern und dem Körper der Büchse sind Reliefs angebracht, welche in Kinderfiguren und Bei-

1) Bei dem grossen und im ganzen wohlverdienten Vertrauen, welches die Notizen von Nicolai geniessen, muss ich besonders darauf hinweisen, dass seine Angaben über Herkunft des Silbers nicht ohne weiteres benutzt werden können. So will er (a. a. O. 122) Ludwig Biller von Augsburg die grosse Münzkanne zuweisen, welche von Lieberkühn in Berlin gemacht ist, dabei vergisst er, dass eine „Vase“, die er sucht, nach älterem Sprachgebrauch eine Wasserblase ist, während er selbst (Beschreibung pag. 884) den Ausdruck gebraucht. Umgekehrt könnte leicht jenes (pag. 867) in der Silberkammer erwähnte „von Lieberkühn im Jahre 1736 verfertigte Plat de Menage, woran viele gegossene und ausgearbeitete Bilder“ vielmehr das bei Frings beschriebene Augsburger Stück sein: „Eine Stellage mit Viktoria, zwei Zuckerbüchsen, zwei Vasen zu Senf u. s. w.“

Auch für die Arbeiten von Gaap lehnt Nicolai (pg. 125) Riedingers Mitwirkung ab, ich fürchte ebenfalls aus Missverständnis.

werk die Jahreszeiten und Ähnliches darſtellen. Auf der Platte der Schüſſel in ganz flachem Relief Amoretten mit Kanonen. Auf dem Deckel iſt je eine prachtvolle Gruppe aufgebaut von Adlern und Engeln, welche die Königskrone hoch empor halten. Dieſe Büchſen (zumeiſt für Suppenterrinen angeſehen) ſind von vorzüglicher Erfindung und einer meiſterhaft für den dekorativen Zweck berechneten Durchführung.

5—6. Zwei Suppenterrinen — 0,51 hoch —, Silber ganz vergoldet. Bei Frings nicht erwähnt. Auch dieſe Terrinen ſtehen auf ovalen Schüſſeln — 0,67 lang —. Jede hat vier Füſse als Löwen geſtaltet. Auf den Griffen je eine männliche und eine weibliche Figur, auf dem Deckel Kinderfiguren, die eine Krone halten. Die Arbeit iſt gut, aber nicht ſo hervorragend wie an den Paſtetenbüchſen. Dazu gehören zwei Suppenlöffel, am Griff mit Masken verziert. Die eine der Terrinen iſt bezeichnet mit dem Stempel von Augsburg und L B, alſo wieder Ludwig Biller.

Die andere, ebenfalls von Augsburg, zeigt an der Terrine ein B. an der Schüſſel ein MB (oder HB?). Es iſt alſo wohl an Johannes Biller zu denken.

III. Das Magdeburger Silber.

Unter den verſchiedenen Reſtbeſtänden, welche zur Ergänzung des Silberbüffets gedient haben, löſt ſich eine kleine Gruppe ab, welche mit dem Übergang des Herzogtums Magdeburg an Kurbrandenburg dem groſsen Kurfürſten zum Geſchenk gemacht worden iſt. Die Feſtſchrift von Prof. Dr. Julius Opel[1]) giebt hierüber folgende Notizen. pg. 69: „Bei der Huldigung im Jahre 1681 überreichte die Stadt Magdeburg die üblichen Geſchenke: dem Kurfürſten vier ſilberne koſtbare Leuchter mit vier darauf getriebenen Ratswappen verziert, die in der Werkſtatt des Goldſchmiedes Gerhard Oberdieck in Magdeburg gefertigt waren, und der Kurfürſtin ein weiſses ſilbernes Tiſchblatt „geſtochener Arbeit, mit ſilbernem Fuſs, welcher von Victor Krauſe zu Halle gekauft und wahrſcheinlich auch verfertigt war. Ferner (pg. 77) verehrte bei gleicher Gelegenheit die Stadt Halle aus eigenen Mitteln dem Kurfürſten einen koſtbaren ſilbernen Tafelauffatz, der Kurfürſtin einen ſilbernen Kronleuchter, dem Kurprinzen ein getriebenes Becken mit Gieſskanne und ſeiner Gemahlin ein vergoldetes Gieſsbecken mit Kanne.

1. Von dieſem Silberzeug ſind noch erhalten: Zwei ſilberne Leuchter oder vielmehr ſchlanke — 1,10 hohe — Ständer, zur Aufnahme von Armleuchtern beſtimmt. Dieſelben haben breit ausladenden Fuſs und Platte — 0,43 Durchmeſſer — und ſind vollſtändig bedeckt mit kräftig heraus-

1) *Opel, Julius.* Die Vereinigung des Herzogtums Magdeburg mit Kurbrandenburg. Feſtſchrift. Halle 1880.

getriebenem Blatt, Blumen und Fruchtwerk. Das aufgelegte Wappen von Magdeburg macht ihre Identität unzweifelhaft. Dieſelben tragen auch als Goldſchmiedeſtempel das Stadtwappen von Magdeburg und den Meiſterſtempel G. O., alſo Gerhard Oberdieck.

Dieſe beiden Leuchter können die bei Nicolai pag. 881 erwähnten ſein „Zwei Gueridons ganz ſilbern".

2. Von dem jetzt fehlenden Tiſch mit „geſtochener Arbeit" haben wir wahrſcheinlich die bei Nicolai gegebene Beſchreibung (vgl. oben S. 133) erhalten.
3. Auf dem Büffet befindet ſich jetzt ein nicht bei Opel erwähntes Stück, welches ebenfalls von Magdeburg ſtammt. Es iſt dies ein Tafelauffatz in Silber getrieben, teilweiſe vergoldet, 1,04 hoch. Derſelbe beſteht aus einem Erdglobus, welcher von einem knieenden Atlanten getragen wird. Den hohen Sockel bildet barockes Schnörkelwerk; auf der Spitze, zugleich als Griff, iſt die Figur eines unbekleideten auf dem Adler reitenden Jupiter. Der Globus iſt zu öffnen; auf dem Rande des Deckels ſteht die Widmungs-Inſchrift: Burgermeiſter und Rath der Stadt Magdeburg A. 1667. — Auf die ſorgſame Gravirung des Globus, den wiſſenſchaftlichen Teil der Arbeit, bezieht ſich die Inſchrift Auctore Guilelmo Jansonio Blaeu. Den Silberſchmied haben wir nach dem Stadtſtempel in Magdeburg zu ſuchen, der Meiſterſtempel enthält P O und dazwiſchen eine aufgerichtete gekrönte Schlange. Wir werden wohl hier zunächſt an einen P. Oberdieck, Vorgänger des 1681 thätigen Gerhard Oberdieck, zu denken haben.

   Dieſes Geſchenk iſt wohl gemacht im Anſchluſs an die Huldigung, welche Magdeburg 1666 dem Kurfürſten als erklärtem Nachfolger des Adminiſtrators Herzog Auguſt von Sachſen († 1680) leiſten muſste (vgl. Opel a. a. O. pg. 19). Da die Beſetzung Magdeburgs und die Huldigung erzwungen werden muſsten, iſt es begreiflich, daſs die üblichen Geſchenke, von denen wir anderweit nichts wiſſen, erſt 1667 ergingen. Wir dürfen bei der eigentümlichen geographiſchen Ausgeſtaltung dieſes Prachtgerätes nicht vergeſſen, daſs der auf demſelben verzeichnete Bürgermeiſter kein anderer als Otto von Guericke war.
4. Ein kleiner Münzhumpen trägt ebenfalls die Stempel der Stadt Magdeburg und des Meiſters G. O. = Gerhard Oberdieck. Es ſind in denſelben verſchiedene Gedenkmünzen eingelaſſen, die ſich ſämtlich auf den groſsen Kurfürſten beziehen, unter andern kleine Denkmünzen auf die Geburt des Erbprinzen, des nachmaligen Friedrich Wilhelm I., 1688. Der Humpen muſs alſo einer ſpäteren Schenkung angehören, vielleicht iſt er bei der Taufe des Erbprinzen geſtiftet.
5. Ein groſser Münzhumpen enthält viele Exemplare der Denkmünze, welche auf die Huldigung von Magdeburg 1681 geprägt iſt. Dieſe wenig

kunstreiche Medaille trägt den Stempel I E. Der Humpen selbst von ganz schlichter Form ist nach dem Stempel eine Arbeit von Daniel Männlich in Berlin.

6. Figur eines knabenhaften Bacchus, auf einem Fufse stehend, mit einem Füllhorn, in Silber getrieben, auf reich ornamentirtem vergoldeten Sockel, — 0,57 hoch — trägt den Stempel der Stadt Magdeburg und das Meisterzeichen H E. Es ist recht gute Arbeit aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts und wird, wie der oben erwähnte Münzhumpen, eine gelegentliche Widmung der Stadt Magdeburg sein. Nicolai (a. a. O. 895) erwähnt „einen silbernen Bacchus auf einem Fasse, 2 Fufs hoch, mit dem Füllhorn in der Hand". Doch wohl derselbe! „Auf einem Fasse" ist wohl Druckfehler statt „auf einem Fufse".

IV. Die Münzhumpen.

Prunkgefäfse mit eingelassenen Münzen, von denen einige schon erwähnt wurden, sind im ganzen noch zweiundzwanzig vorhanden; von denselben geht keines über den Typus einer Kanne, eines Bechers, eines geradwandigen Humpens mit flachgewölbtem Deckel hinaus, und keines geht hinter 1680 zurück. Je gröfser die eingelassenen Münzen sind, desto unförmiger wird die Gestalt, und so sind die hier vorzugsweise beliebten Thalerhumpen künstlerisch von geringer Bedeutung. Der mäfsige Schmuck ist auf die kleinen Zwischenräume, Ränder, Henkel und Griffe beschränkt.

1. Einer derselben mit dem Stempel von Augsburg und dem Meisterstempel T B aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts ist von feiner Durchbildung.
2. Von Interesse für uns ist eine Gruppe von vier derartigen Humpen, zwei gröfseren und zwei kleineren, die sämtlich aus pommerschen Münzen zusammengefügt sind, den Namenszug des Herzogs von Croy, die Jahreszahl 1677 und aufserdem auf dem Boden die Inschrift tragen: Ex testamento Ernesti Bogeslav Ducis Croyae d'Arschotei 1684. Es ist dieser Herzog von Croy der letzte Erbe des ausgestorbenen pommerschen Fürstenhauses, bei seinem Tode 1684 Statthalter von Preufsen, derselbe, welcher dem grofsen Kurfürsten den pommerschen Kunstschrank und die Reliquien des Herzogs Bogislav vermacht hat.
3. Unter den sonstigen Münzhumpen ist besonders bemerkenswert das mächtige 0,96 hohe, unten mit einem Abzugshahn versehene Gefäfs, welches mit vollem Namen Lieberkühn bezeichnet ist. Christian Lieberkühn lebte als königlicher Hofgoldschmied in Berlin (vergl Nicolai, Nachrichten von Künstlern, pg. 129); es ist derselbe, welcher 1739 das massive silberne Musikchor im Rittersaale arbeitete, das 1744 bereits wieder eingeschmolzen wurde. Von diesem Riesengefäfs, welches 1768 noch in einem andern

Saale ſtand, weiſs Nicolai (Beſchreib. pg. 895) zu melden, „eine ungemein groſse ſilberne Kanne, mit zwei Handgriffen und einem Hähnchen, woraus, wenn Tabakskollegium war, in die daneben ſtehenden kleinen Bier gezapft und aus den daneben ſtehenden Bechern mit Deckeln getrunken worden, ſie iſt ganz mit Münzen und Medaillen, vornehmlich alten brandenburgiſchen Thalern belegt und 140 Pfund 4 Lot ſchwer."

4. Die hier erwähnten und die übrigen Münzhumpen, welche Nicolai an verſchiedenen Stellen des Schloſſes notirt, ſind jetzt, ſo weit noch vorhanden, im Ritterſaal untergebracht, drei davon, wie erwähnt, zum Ausfüllen von Lücken auf dem Büffet. Die meiſten derſelben zeigen den Silberſtempel von Berlin. Auf mehreren iſt der Meiſterſtempel D. M., das iſt Daniel Männlich, kurfürſtlicher Hofgoldſchmied, † 1701 (Nicolai, Nachrichten, pg. 53). Auf einem, neben dem Stempel von Berlin, der Meiſterſtempel (?) BELT.
5. Durch ihre Form bemerkenswert ſind zwei weite zweihenklige Humpen, über deren Deckel ſich eine breite Kurfürſtenkrone ſpannt, beides Arbeiten von Männlich, in einen derſelben ſind auſser anderen kurfürſtlichen Denkmünzen auch einige der oben erwähnten Magdeburger Huldigungsmünzen eingelaſſen.
6. Eine ſchlanke, mit Thalern ausgelegte Kanne gehört unſerem Jahrhundert an.

V. Einzelne Stücke.

Von den hier noch zu nennenden Stücken, welche ſämtlich auf der Tiſchplatte des Silberbüffets aufgeſtellt ſind, weiſs ich einſtweilen die Herkunft nicht mit Sicherheit anzugeben; einzelne ſind ſchon bei Nicolai erwähnt, aber an anderen Stellen als auf dem Büffet, einzelne ſind mir bekannt als neuere Erwerbungen und ſtehen ſomit in keinem feſten Zuſammenhang mit dem alten Silberſchatz. Ich nenne hier nur ganz kurz in hiſtoriſcher Folge diejenigen Stücke, welche einen künſtleriſchen Wert haben, einige darunter ſind von allerhöchſter Bedeutung.

1. Groſser Prachtpokal, 0,79 hoch, Silber vergoldet, ſiebenteilig gebuckelt und mit Bügeln beſetzt. Auf der Spitze die Figur der Diana. Mit dem Stempel N von Nürnberg, und dem Widderkopf, dem Meiſterzeichen des Hans Petzolt. Um 1570[1].

   Bekanntes Prachtwerk von hervorragender Schönheit und ſehr guter Erhaltung. Es fehlt nur der Perlenbehang, welcher ſich leicht wieder herſtellen lieſse.

---

1) Vergl. *Marc Roſenberg* über Hans Petzolt im Kunſtgewerbeblatt 1885 Nr. 4, pag. 57

In den Photographien des Kunstgewerbe-Museums Nr. 175. — Ortwein, Deutsche Renaissance I, Taf. 98—100.

2. Grofser Prachtpokal, 0,68 hoch, Silber vergoldet. An dem Schaft vier runde weibliche Figuren als Tugenden bezeichnet. Auf dem Körper: von knieenden weiblichen Figuren im Relief gehalten, die Wappen (nach freundlicher Auskunft des Geheimen Regierungsrats Dielitz) von vier Städten: Augsburg, Nürnberg, Nördlingen(?) und Frankfurt(?).

   Auf dem Deckel erhöht stehend die Figur des Kaisers Maximilian II. . . . . 1564—76.

   An den 4 Seiten des Sockels vier Fürsten, jeder durch sein Wappenschild kenntlich und zwar

   Johann Jacob Khuen von Belasy, Bischof von Salzburg. . 1560—86.
   Veit von Würzburg, Bischof von Bamberg. . . . . . . 1556—77.
   Friedrich von Wirsberg, Bischof von Würzburg. . . . . 1558—72.
   Philipp Ludwig Pfalzgraf von Neuburg. . . . . 1564—1614.

   Der Becher ist also für eine bisher noch nicht festgestellte Gelegenheit in der Zeit 1564—1572 angefertigt. Derselbe trägt den Stempel N, von Nürnberg, und das W sowie den Löwenkopf, das Meisterzeichen des Wenzel Jamnitzer. Dieses herrliche wohlerhaltene Werk ist 1867 von einem russischen Händler nach Berlin gebracht und für das königliche Schlofs erworben worden.

   In den Photographien des Kunstgewerbe-Museums Nr. 176 und 177. — Ortwein, Deutsche Renaissance I, Taf. 65—67.

3. Kleiner Pokal, in Silber getrieben, 0,19 hoch, in der Art des Paul Vlindt. Mit doppelter Buckelreihe, auf den oberen mythologische Scenen, Icarus, Daphne u. f. w., auf den unteren Kinderfiguren. Sehr zierlicher Schaft und Fufs mit Knorpelwerk, 17. Jahrh. Ohne Stempel. Ganz verwandt und wohl zugehörig zu den Bechern, welche als Meisterstücke in der Goldschmiede-Innung zu Nürnberg aufbewahrt waren und zumeist um die Mitte dieses Jahrhunderts verkauft wurden.

4. Pokal, Silber vergoldet, mit Deckel, 0,67 hoch. Der Becher, in sich gedreht, in zwei Reihen gebuckelt, Deckel gebuckelt mit hohem Blumenstraufs, hohes Fufsgestell. Stadtzeichen N, von Nürnberg. Meisterzeichen MD. Ende 16. Jahrh. Nicht hervorragend.

5. Zwei Flaschen, Silber vergoldet, mit Schraubstöpsel und Ketten, jede 0,47, hoch. Die Flasche ist vasenförmig mit kleinem Fufs und engem kurzen Hals, über die ganze Fläche hin gravirt, mit sehr guter Einteilung und gutem Ornament aus Blütenranken in der Art des Siebmacher. Die Arbeit nicht sehr fein. Auf jeder derselben vier Stempel und zwar a) H. W., b) ein gekrönter männlicher Kopf von vorne gesehen, c) ein laufender nach links gewandter Löwe, d) B. — Ende 16. Jahrh.

6. Flafche, in Form einer Pilgerflafche, Silber vergoldet, reich getrieben, 0,40 hoch. Mit Schraubftöpfel und den Ringanfätzen für Ketten. Der Körper und das Anfatzftück des fchlanken Halfes ganz bedeckt mit Rankenwerk, Fruchtgehängen und zwei (leeren) Schildern. Als Kettenträger an der Seite männliche Halbfiguren. Auf dem Stöpfel kleine Figur eines Bacchus. Kein Silberftempel. Deutfchland, Anfang des 17. Jahrh. Gute Arbeit.

   In den Photographien des Kunftgewerbe-Mufeums Nr. 188.

   Diefe Flafche ift, wie oben (S. 126) erwähnt, vor einigen Jahrzehnten in die Mitte des Büffets eingebaut worden. Nicolai erwähnt fie noch (a. a. O. pg. 895) an einer anderen Stelle: „eine filberne vergoldete Flafche mit Figuren".
7. Zwei Flafchen, Silber, mit Schraubdeckel und Ketten, 0,30 hoch. Einfache Form der Pilgerflafche mit kurzem Hals, etwas flach gedrückt, Darauf gravirt Reiterfchlachten in der Tracht vom Ende des 17. Jahrhunderts. Silberftempel von Augsburg, Meifterftempel G E. Mittelgute Arbeit.
8. Tafelauffatz. Silber getrieben, zum Teil vergoldet, 0,79 hoch, beftehend aus einem Erdglobus, den ein nackter fchreitender Mann trägt.

   Der Globus ift zu öffnen, er ift vorzüglich gravirt und mit der auf die geographifche Gravirung bezüglichen Infchrift verfehen: Chriftoph Schmidt fecit Augustae 1696. Der jugendliche Träger, mit ftarker Anlehnung an die Figur des borghefifchen Fechters, vorzüglich in Silber getrieben, fteht auf einem vergoldeten Sockel getriebener Arbeit, der mit Blumen und Adler gefchmückt ift. Als Griff und obere Krönung: ein Adler mit Krone und Reichsapfel (Scepter fehlt). Stadtftempel Augsburg. Meifterftempel L B, das ift Ludwig Biller der ältere. Die Ausftattung des Deckels mit dem preufsifchen Adler macht es fehr wahrfcheinlich, dafs diefes Stück ein Huldigungsgefchenk gewefen ift. Dafs man für ein folches — alfo 1701 oder fpäter — einen bereits 1696 gravirten Globus benutzt hat, ift nicht weiter auffällig. Der Stifter ift keineswegs nur in Augsburg zu fuchen, da diefe Stadt Beftellungen aus ganz Europa bekam.
9. Tafelauffatz (?), Silber getrieben, 0,45 hoch. Jugendlicher Mann, in einen Kittel gekleidet, trägt gebückt einen grofsen verfchnürten Ballen. Auf dem Sockel liegen der Hut des Mannes und die Inftrumente eines Feldmeffers. Der Ballen ift jetzt verfchraubt, war jedoch früher zu öffnen und diente vielleicht zur Aufnahme von Mefsgerät. Stadtftempel Augsburg, Meifterftempel H M, vielleicht Heinrich Mannlich. Recht gute Arbeit. Ende des 17. Jahrh.
10. Noch find zu verzeichnen zwei filberne Stühle, welche jetzt als Thronfeffel benutzt werden und im Ritterfaal dem Büffet gegenüber unter einem

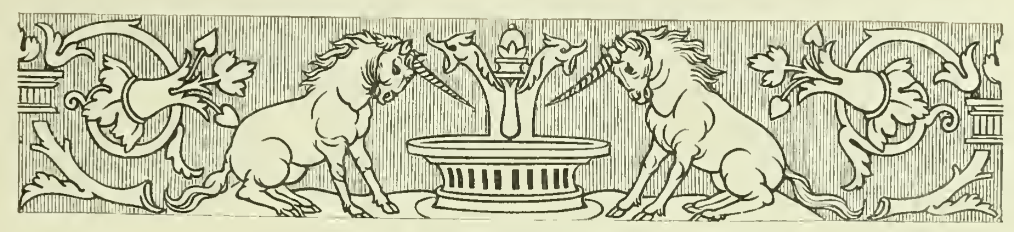
Baldachin von rotem Samt ſtehen. Die Stühle ſind unter ſich gleich. Die Form iſt die eines gewöhnlichen Feldſtuhles — 1,03 hoch —, das Stabwerk iſt mit getriebenem Silberblech beſchlagen, als Füſse dienen Löwenklauen auf platten Kugeln. Am vorderen Ende der Armlehne ſind Löwenköpfe, am hinteren Engelsköpfchen angebracht. Die Flächen ſind mit gewundenem Akanthuslaub bedeckt. Stadtſtempel von Augsburg, Meiſterſtempel S. M., wahrſcheinlich Sebaſtian Mylius, derſelbe, den wir auf einer 1698 bezeichneten Kanne gefunden haben. Auf dieſe Zeit weiſt auch die Form des Ornamentes. Roter Samt auf Sitz und Lehne.

In den Photographien des Kunſtgewerbe-Muſeums Nr. 35.

Die Stühle ſind von guter Arbeit, ſind jedoch nicht als Thronſeſſel charakteriſirt. Dieſe Stühle waren aber auch früher nur Nebenſtücke, der eigentliche Thron iſt verſchwunden, ebenfalls in die Münze gewandert. Nicolai berichtet noch 1786 von dieſer Stelle im Ritterſaal (a. a. O. 882): „Der groſse königliche Thron: der Stuhl iſt von karmeſinem Samt, die Einfaſſung von getriebenem Silber, in der Mitte das königliche Wappen; zu Füſsen dienen vier Adler. Auf den Seiten zween kleinere Stühle, auch karmeſin Samt und Silber.“ Die letzteren ſind die beiden jetzt erhaltenen, vielleicht dieſelben, die um 1702 als Armſtühle in den Zimmern Friedrichs I. ſtanden (vgl. S. 129).

Hiermit iſt abgeſchloſſen, was ich von der Geſchichte des preuſsiſchen Silberſchatzes zur Zeit mitzuteilen habe. Es iſt eine Geſchichte groſser Pracht, groſser Kunſtliebe und groſsen Opfermutes.





Aus dem Modelbuch von P. Quentel. Taf. 30.

Das Modelbuch des Peter Quentel[1]).

Von **Alfred Lichtwark.**



Mit Stolz hat unſere Kunſtgeſchichte von jeher betont, wie der deutſche Holzſchnitt und Kupferſtich der Spätgotik und Frührenaiſſance zur Zeit der glänzenden Entfaltung der italieniſchen Kunſt ſich auf deren eigenem Boden der weiteſten Verbreitung erfreute. Daſs auch der deutſche Ornamentſtich der Frührenaiſſance in Italien einen keineswegs unbedeutenden Einfluſs ausgeübt hat, iſt bis jetzt noch nicht beachtet worden.

Italieniſche Kupferſtichkopien deutſcher Vorlagen dürften vor 1550 allerdings kaum nachweisbar ſein. Es ſind die Spitzenmuſterbücher, in denen wir die Spuren deutſcher Anregungen aufſuchen müſſen. Wir finden in ihnen Ornamentſtiche von Meiſtern der verſchiedenſten Richtungen, ſo von Daniel Hopfer — zuerſt im Esemplario di lauori des Zoppino, Venedig 1530 — von Aldegrever und Solis; letzteren begegnen wir hauptſächlich in der zweiten Auflage der Vera perfettione des Ostans 1591, alſo zu einer Zeit, als ſie in Deutſchland unmittelbaren Einfluſs nicht mehr ausübten. Vor allem aber kopiren die italieniſchen Spitzenbücher vor 1540 ſo mannigfach zwei deutſche Vorbilder, das new kunſtlich boich von Peter Quentel, Köln 1527, und das new Kunſtbuch des Heinrich Steyner, Augsburg 1534, daſs nach Abzug der wenigen orientaliſchen Muſter, die ſie bringen, ſo gut wie nichts Originelles zurückbleibt. Ja, wir ſind, ſolange keine italieniſchen Spitzenbücher vor 1527 aufgefunden werden, zu dem Schluſſe berechtigt, daſs die in Deutſchland aufgeſtellte Buchform der Gattung als Muſter gedient hat.

Auch innerhalb der Geſchichte des deutſchen Ornaments ſpielen die frühen Modelbücher eine hervorragende Rolle. Sie ſind leider ſo ſelten, daſs von mehreren überhaupt nur ein Exemplar bekannt iſt, und daſs unter allen deutſchen Sammlungen die des Leipziger Gewerbemuſeums allein Exemplare des Quentel, des Steyner — der ſonſt nirgends vorzukommen ſcheint — und des Egenolff

[1]) Vergl. den Abſchnitt Model- und Kunſtbücher in des Verfaſſers Ornamentſtich der deutſchen Frührenaiſſance. Berlin 1885.

besitzt, während das Modelbuch des Schartzemberger nur in dem einen Exemplar der Bibliothèque nationale zu Paris bekannt ist. Diese Seltenheit mag erklären, weshalb sie nicht einmal von der modernen Reproduktion ausgebeutet, geschweige für die Formengeschichte verwendet sind.

Und doch enthalten sie ein Material, das an Masse sämtlichen deutschen Ornamentstichen vor 1540 mindestens gleichkommt. Ist doch der Quentel mit seinen hundertundachtunddreisig Mustern an reinem Ornament allein ungefähr so reich wie Aldegrever und Hans Sebald Beham zusammengenommen. Weit beträchtlicher wird das Übergewicht der Modelbücher, sobald die Vielseitigkeit des Inhalts berücksichtigt wird. Wenn sie auch keine Geräte bieten — die ja übrigens auch im frühen Ornamentstich die Ausnahme bilden — so umfassen sie doch das gesamte Gebiet des damals in Deutschland üblichen Ornaments. Sie geben, und das mufs für uns in erster Linie betont werden, Naturstudien gotischer Tradition, die im ganzen gleichzeitigen Ornamentstich vergebens gesucht würden; sie wetteifern mit den Kleinmeistern in der Verarbeitung der Renaissanceformen; sie bringen um ein Jahrzehnt früher als der Ornamentstich die Maureske und bieten überdies Vorlagen für alle Arten Näherei, Stickerei und Weberei.

Eigentliche Spitzenmuster enthalten sie noch nicht. Es empfiehlt sich deshalb, für diese frühen Sammelwerke, die für alle ornamentbedürftigen Handwerker sorgen wollen, den alten Namen Modelbuch beizubehalten. Der Unterschied zwischen ihnen und den späteren Spitzenbüchern, die nur das für bestimmte Techniken vorgearbeitete Ornament enthalten, ist ein durchgreifender.

Das einflufsreichste unter den vier deutschen bis jetzt bekannten Modelbüchern um 1530 ist das älteste, das des Peter Quentel, Köln 1527. Es ist zugleich das inhaltreichste, das weitaus schönste und das einzige, dessen Muster sich mit einiger Wahrscheinlichkeit einem bestimmten Urheber zuschreiben lassen.

Nach dem Exemplar des Leipziger Gewerbemuseums ist es bei A. M. Götze in Leipzig reproduzirt, der Bequemlichkeit wegen citire ich nach den Tafeln dieser Ausgabe.

Der Titel lautet:

Eyn new kunst — || lich boich / dair yn. C. vnd. xxx viij fi = guren / monster ad' stalen befonden / wie man na der rechter art / Lauffer || werck, Spansche stiche / mit der nae = len / vort vp der Ramen / vnd vp der laden / borden wirckenn sall / wilche stalen all tzo samen verbessert synt / vnd vyl kunstlicher gemacht / da dye || eirsten etc. Sere nutzlich allen wapen || sticker / frauwen / ionfferen / vnd met || ger / dair vss solch kunst lichtlich tzu || leren. Gedruckt tzu Cöllen vp dem || Doemhoff durch Peter quentell. || Anno M. D. x x v J J.

Nach Brunet und dem Marquis d'Adda giebt es Ausgaben von 1529 und 1532. Die Ornamentstichsammlung in Berlin besitzt eine Auflage von 1544



Fig. 1. Naturaliftifche Ornamente. (Tafel 28 des Modelbuchs.)

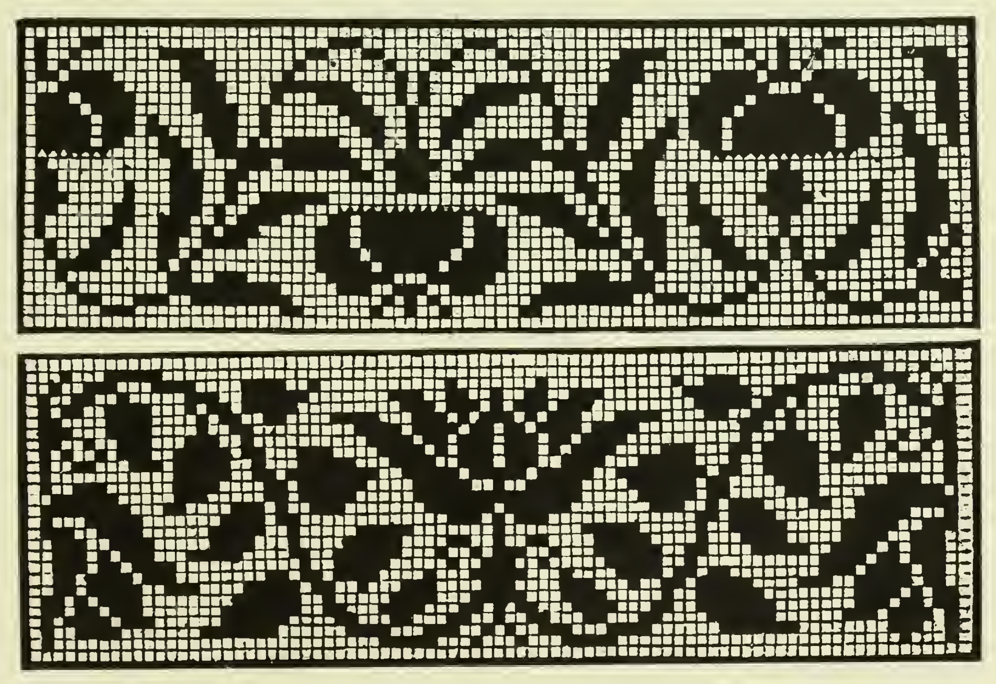


Fig. 2. Stickmufter. (Tafel 38 des Modelbuchs.)

— Eyn New künstlich Modelbuch —, die aber weder nach Titel noch Inhalt mit der ersten übereinstimmt.

Der Urheber dieser reichen Sammlung schöpfte offenbar aus den verschiedensten Quellen. Er scheint jedoch nichts unverarbeitet übernommen zu haben.

Es lassen sich unter der Fülle von Mustern etwa folgende Gruppen unterscheiden:

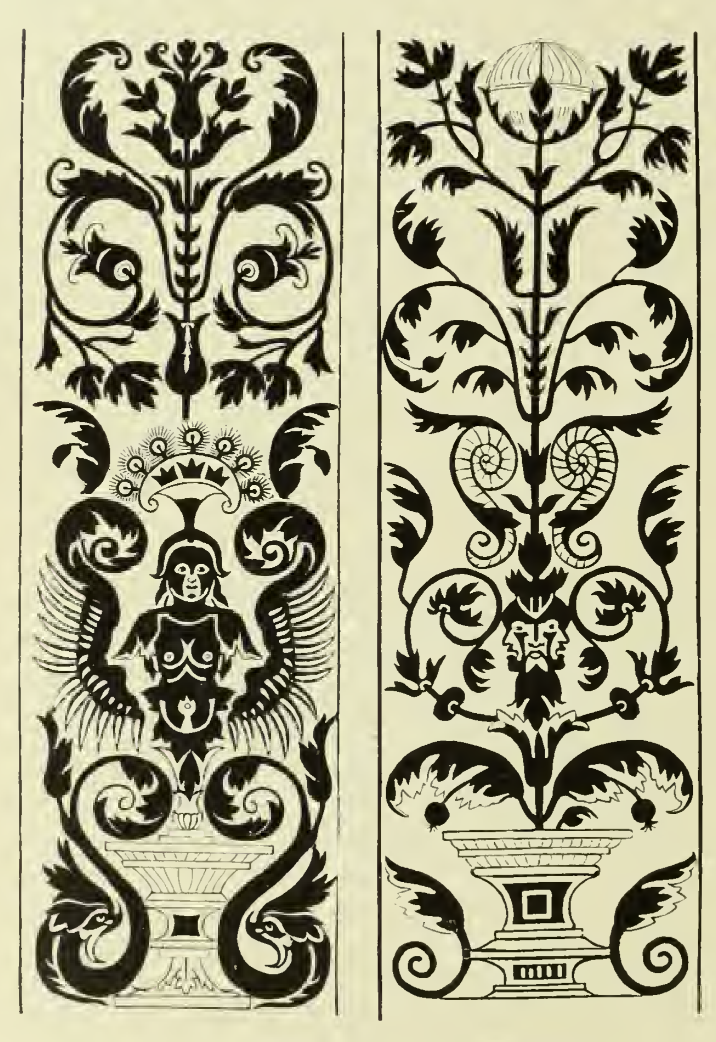


Fig. 3. Kleinmeisterornament. (Tafel 5 des Modelbuchs.)

1. Die naturalistischen Ornamente, vergl. Fig. 1.
2. Kleinmeisterornamente, Tafel 4, 17, 20, 61 u. a. m.
3. Gotisirende Renaissancefriese, Tafel 16, 37, 49.
4. Muster aus quadratischen Elementen für Kreuzstich, Tafel 32, 34, Holbeinstich Tafel 56, Filetstickerei Tafel 38, 39, 59, für Bortenwirkerei und Weberei Tafel 47, 57.

Es kommen hinzu die lateinischen und gotischen Alphabete und vereinzelt auftretende Motive wie der Jagdfries, Tafel 62, ein Fries unter maureskem Einflufs, Tafel 37, mittlere Borte, und Knotenwerk, Tafel 10, doch ist dies nicht aus runden Stricken wie bei Lionardo, sondern nach romanischer Art aus breiten Bändern geformt.

Am wichtigsten sind für uns die auf ein äufserst exaktes Naturstudium zurückgehenden Formen der ersten Gruppe. Mit Ausnahme einiger verwandter Motive im Egenolff bilden sie im deutschen Ornamentstich seit dem Eindringen der Renaissance bis gegen 1550 das einzige Beispiel ihrer Art.

Sie würden uns inmitten der gänzlichen Abkehr von der Natur, die innerhalb des Ornamentſtichs herrſchte, wie ein unbegreifliches Wunder vorkommen, wenn nicht die ausgeführten Arbeiten in die Lücke des Stichmaterials träten. An ihnen läſst ſich die Tradition zurückverfolgen bis ins fünfzehnte Jahrhundert, wo ja auch der Ornamentſtich noch Naturſtudium kennt. Schongauers herrliche Hopfenranke B. 113 ſteht in dieſer Beziehung auf demſelben Boden wie die naturaliſtiſchen Muſter im Quentel.

Wir brauchen an dieſer Stelle nur einige hervorragende Beiſpiele zu citiren. Eine der vorzüglichſten Leiſtungen ſind die Seitenfüllungen an der bayriſch-heſſiſchen Brauttruhe im Gewerbemuſeum zu Berlin vom Jahre 1498. Um die Löwenmaske in der Mitte des Feldes bewegen ſich ſymmetriſch gelegt ſchlanke Nelkenzweige mit offenen Blumen. Ein bedeutungsvoller Schmuck an einem Hochzeitsgeſchenk, denn die Nelke, deren Blüte nicht entblättert, iſt ja bekanntlich ein Symbol der Treue. Aufs glücklichſte iſt zwiſchen rohem Naturalismus und ſchematiſcher Stiliſirung die Mitte gehalten. Die Anlage iſt ſymmetriſch, aber die führenden Linien bewegen ſich in den leichten Kurven des ſchlanken blütenſchweren Nelkenſtengels. Bekannter noch und lokal der Kölner Schule naheſtehend ſind die Steingutkrüge von Frechen. Ihre bauchigen Formen werden zuweilen mit loſen naturaliſtiſchen Blattranken überſponnen, die im Charakter den Muſtern bei Quentel durchaus verwandt ſind. Für die Datirung iſt vielleicht B. 77, Chriſt als Gärtner 1519 von Lucas van Leyden, zu vergleichen, wo Magdalena ein Salbgefäſs in Händen hält, das der Frechener Fabrikation anzugehören ſcheint.

Im Quentelſchen Modelbuch kommen im ganzen ſechsundzwanzig ſolcher naturaliſtiſcher Ornamente vor. Es ſind durchweg Querfüllungen mit reichem Rapport, bei dem an eine häufige bortenartige Wiederholung wohl kaum zu denken iſt. Nur bei wenigen legt die Anordnung dieſe Verwendung nahe, ſo bei den Diſtelzweigen auf Tafel 19. Sie ſtehen ihrem Inhalt nach nicht auf gleicher Stufe. Einige haben ſchematiſche, allgemeine Pflanzenformen, ſo ein Fries Tafel 2 mit wellenartig bewegten Zweigen von unendlicher Länge, die an Umrahmungen frühgotiſcher Glasfenſter erinnern. Andere bewegen ſich in den ſtarren Umriſſen traditionell weitergegebener Ornamente, wie die Eichenzweige Tafel 2 und die Diſteln Tafel 19, letztere in den Konturen beſonders charakteriſtiſch für die Gattung. Hier und da kommen auch Akanthusranken vor, die ſonſt dem Ornamentſtich der deutſchen Frührenaiſſance fehlen; aber ſie werden ganz unbefangen um den dürren Aſt des gotiſchen Ornaments geführt, Tafel 1.

Wie hoch über dieſen verknöcherten Bildungen ſtehen die köſtlichen auf Naturſtudium beruhenden Füllungen! Auf Tafel 3 breitet ſich ein ſchlanker Roſenzweig aus, der namentlich in der Mittelpartie in zarter Empfindung den Habitus des Roſenwuchſes wiedergiebt. Neben den offenen Blüten wird das Laubwerk nicht durch die etwas banale Knoſpe, ſondern durch die entblätterte

Blüte belebt, deren Kelchblätter zurückgeschlagen sind. Auf Tafel 18 häkeln sich blühende Erbsenranken durch einander und Hopfen in reichentwickelten Spiralen. Akeleizweige auf Tafel 28 tragen neben den malerischen Blüten mit langgespornten Petalen auch die schopfartigen Fruchtkapseln. Wie genau der Künstler beobachtet, lehrt ein Vergleich der Korkzieherranken der Zaunrübe Tafel 28 mit den Ranken der Erbse Tafel 18, die entweder in wilder kapriziöser Bewegung einen erfasten Zweig umschlingen oder schlaff ins Leere greifen. Zierlich ist Tafel 73 eine Weinranke um ihren Stab geschlungen. — Dies sind nur die auffallendsten Beispiele einer in allem übrigen Ornament der Zeit unerhörten Hingabe an die Natur. Von der lose wachsenden Hopfenranke Schongauers unterscheidet sie das symmetrische Linienschema, welches zu Grunde liegt und in dieser Eigenschaft vielleicht unter dem Einflufs der Renaissance steht. Aber die Bewegung der wachsenden Pflanze wird bei dieser Konstruktion selten aufser acht gelassen.

Die Frage nach dem Urheber ist bei diesen Blättern von besonderem Interesse. Ein Vergleich der Ornamente giebt ziemlich sicheren Aufschlufs.

Der breite Akanthus auf Tafel 1 kommt genau mit derselben Randbewegung in der Helmdecke des grofsen Wappens im Modelbuch mit der Unterschrift O FOELIX COLONIA vor. Diesen Holzschnitt schreibt Merlo in seinem „Anton Woensam von Worms" diesem Hauptillustrator der Kölner Schule zu. Der Befund ornamentaler Formen bestätigt diese Annahme vollkommen. Jener breite Akanthus mit den kurzen halbkreisförmigen Einschnitten, der in dieser Form keinem andern Meister der Zeit eigen, findet sich auch in den Umrahmungen zu den Evangelisten in Quentels Bibel von 1527, die Anton von Worms illustrirte. Ein aalartiger Delphin, der sechsmal auf dem Titel des Modelbuches vorkommt, bildet über den Evangelisten den Abschlufs von Säule zu Säule. Auch innerhalb des Modelbuches kommt dieser Delphin wiederholt vor, Tafel 5. 71 (Fig. 3).

Auf dem zweiten Titel des Modelbuches wachsen in den Pilastern schwarze Ornamente auf weifsem Grund, deren Blattwerk genau mit den Formen der Füllungen auf schwarzem Grund stimmen, Fig. 3. Da überdies auch gelegentlich Einzelheiten sich innerhalb der ersten beiden Gruppen wiederholen, wie zum Beispiel die Blumen im Akanthus Tafel 25 und 37, so dürften vom Inhalt des Modelbuches wenigstens diese beiden Abteilungen dem Anton von Worms zugeschrieben werden. Dafs die Kleinmeisterornamente im Modelbuch durch die Hand eines überarbeitenden deutschen Künstlers gegangen sind, beweist unwiderleglich das Kölner Wappen in der Hochfüllung (Fig. 3).

Über die Gruppen 3 und 4 läfst sich ohne Vermittelung zahlreicher Abbildungen nicht reden. Es bleibt zu untersuchen, wie weit die Muster aus quadratischen Elementen deutschen oder südländischen Ursprungs sind. Hier werden wohl nur glückliche Funde datirbarer ausgeführter Arbeiten helfen. Es

bleibt jedoch zu beachten, dafs eigentliche Renaiffanceformen in diefer vierten Gruppe nicht vorkommen. Noch find die Mufter rein geometrifch und enthalten nur felten und dann in ftrengfter Quadratifirung Vogelgeftalten — Tafel 24. 40. 16, am fchönften Tafel 50. Andere Tierformen kommen nicht vor. Auch Pflanzenformen find nicht häufig, bilden jedoch die Regel in den grofsmafchigen Muftern für Filetftickerei. Orientalifirende Borten wie auf Tafel 45, die an arabifche Zierfchrift erinnern, mögen aus Knüpfteppichen kopirt fein. Nirgend finden fich die fpäter in der Kreuzftichftickerei fo beliebten Laubfriefe und Grotesken der Renaiffance, und wir dürfen deshalb wohl die meiften Mufter diefer Art als aus heimifcher Tradition entfprungen anfehen. Die Mufter der Gruppe 4 haben fich länger als alle anderen Beftandteile des Modelbuchs lebendig erhalten. Sie kommen noch häufig in den Stickmufter- und Bortenbüchern des fiebzehnten Jahrhunderts vor. Oft erreichen fie eine frappante Gröfse des Stils; vergl. Fig. 2.

Über das Verhältnis des Quentel zu den italienifchen Modelbüchern fei mir geftattet, den betreffenden Paffus aus meiner Arbeit über den Ornamentftich der deutfchen Frührenaiffance anzuführen. Mit Abficht ift bisher die Frage unerörtert gelaffen, ob nicht etwa ein italienifches oder franzöfifches Vorbild für die naturaliftifche Gruppe exiftire. Denn man braucht nur den Burato oder den Zoppino aufzufchlagen, um alle die alten Bekannten aus dem Quentel wiederzufinden. Doch ift kein italienifches Modelbuch vor Quentel bekannt, und dann lehrt der Vergleich auf einen Blick, dafs die Italiener die Kopiften find. Ihr Blattwerk ift roh; die Weinranken, die bei Quentel mit liebenswürdigftem Naturgefühl gezeichnet find, kommen beim Kopiften fteif heraus, die Akeleiblüten, deren gefpornte Petalen fich fo malerifch verfchieben, find wüfte Maffen. Nach diefer Entdeckung überrafcht es weiter nicht, wenn wir auf dem Titel des Zoppino, Esemplario di lauori, Venedig 1530, eine genaue Kopie von Quentels Titel erblicken mit feinen Frauen in niederländifcher Tracht, den phantaftifchen Säulen mit Delphinköpfen im Gebälk, der flachen Spirale in der Bekrönung, die jederfeits nach niederländifcher Weife in einen Kopf ausläuft. Es läfst fich am Akanthus noch in der Kopie die Hand des Meifters von Köln erkennen! Sogar die Kölner Wappen an den Pfeilern find kopirt. Es kommt hinzu, dafs dasfelbe Werk auch bei anderen deutfchen Stechern Anleihen macht. So erfcheint gleich auf der erften Tafel eine Kopie nach D. Hopfers grofser Füllung mit Diftelwerk und phantaftifchen Vögeln, B. 93, weiterhin (A. VII) eine Reduktion der Saaldecke, B. 94, zweier Friefe mit gotifchem Laubwerk, B. 112, und fchliefslich zweier ganz wilder Renaiffancefüllungen desfelben Künftlers, B. 106. Und da aufserdem fämtliche geometrifchen Mufter und die Alphabete des Quentel wiederholt werden, fo bleibt aus dem ganzen Zoppino an Originalen nichts weiter übrig als die wenigen Blätter mit kindlichen Tierfiguren in rohen Linien, für die vielleicht ebenfalls noch eine nordifche Quelle zu fuchen ift, und die hier und da eingeftreuten Mauresken.

Der undatirte Paganino = Burato, Libro primo bis quarto etc. de rechami, Venedig, o. J., aber ebenfalls um 1530 (Ongania datirt in feiner Reproduktion 1527, weshalb weifs ich nicht), bringt eine andere, aber weit geringere Kopie desfelben Titels, doch fetzt er ftatt der Wappen antike Köpfe in das Rund am Pfeiler. Er kopirt die fchönen Ranken einmal getreu, einmal als fchwarze Maffen auf weifsem Grund, ein Vorgehen, das ihnen allen Reiz nimmt. Übrigens hat er faft alle Mufter, die er aus Eigenem hinzugiebt, ebenfalls einmal in Umriffen, einmal als fchwarze Flächen behandelt. Dies ift der einzige Unterfchied feines dritten und vierten Buchs.

Tagliente, Esemplario nuovo, Venedig 1531, reproduzirt die geometrifchen Mufter Quentels. An die Kleinmeifterblätter des Kölner Meifters, von denen Paganino-Burato's Libro primo bereits einzelne mitteilt, kommt die Reihe erft ausführlicher bei Zoppino: Gli universali de i belli Recami, Venedig 1537.

Auch in den Niederlanden fcheint Quentel kopirt zu fein. Das bei W. Vorftermann in Antwerpen (gegen 1540) erfchienene Modelbuch (Bury-Pallifer No. 9) weift fchon durch feinen Titel, eine ziemlich genaue Überfetzung des Quentelfchen ins Englifche, auf die deutfche Quelle. Sogar die Zahl der cxxxiij Mufter des Quentel wird angegeben. Vorftermanns Buch ift mir nicht zu Geficht gekommen.

Für Frankreich hatte Quentel felbft eine Ausgabe in den Handel gebracht. Dies hinderte jedoch nicht, dafs Claude Nourry dict Le Prince in Lyon ihm in „La fleur des patrons de lingerie" den Titel — freilich fehr fchlecht und mit verändertem Wappen — und einen Teil feiner Mufter kopirte, fo dafs fein Werk kaum ein originelles Blatt enthält. Um einige andere Kopien vermehrt, erfchien einige Jahre fpäter bei Pierre de St. Lucie, dem Nachfolger des Nourry, das livre nouveau de lingerie, welches ebenfalls das Motiv von Quentels Titel benutzt, aber arg entftellt.

In Deutfchland enthält die erfte Auflage des Egenolff Tafel 9 der Leipziger Reproduktion (vgl. Tafel 30 des Quentel) und Tafel 35 (vgl. Tafel 73 des Quentel Motive des früheften deutfchen Modelbuchs, und Tafel 66—71 find verkleinerte Kopien nach Motiven des Quentel.

Die fpätere Auflage des Quentelfchen Werkes — Eyn Neuw Künftlich Modelbuch, Köln 1544 — bringt Mauresken und italienifches Knotenwerk, für die es den Zoppino von 1530 benutzt. Die fchönen naturaliftifchen Ornamente der erften Auflage werden nicht wiederholt, dagegen kehren einige der Renaiffanceornamente wieder, darunter fonderbarerweife die Füllung mit den Kölner Straufsfedern in derfelben Abkürzung wie bei der früheren Auflage des Egenolff.



Ästhetik der Druckschrift.

Von **Heinrich Wallau.**



ie Buchdruckerkunſt hat dem Jahrhundert ihrer Erfindung in ähnlicher Weiſe ein unauslöſchliches, leuchtendes Merkmal aufgedrückt, wie die Nutzbarmachung von Dampf und Elektrizität unſerer Zeit das Gepräge verleiht. Sie machte das raſch vervielfältigte Schriftbild zum Mittler des geiſtigen Austauſches. Die elektriſche Verbindung knüpft an den Taſt- und Gehörſinn an, um die weiteſten Entfernungen zu überbrücken; die Druckkunſt wendete ſich an das Auge, indem ſie leicht und ſicher, dem Einzelnen zugängig und bleibend auf dem Wege der Anſchauung die Druckſchrift dem geiſtigen Leben und Verkehr darbot.

Der Buchdruck iſt damit zu einem der wichtigſten Träger und Förderer menſchlicher Geiſtesarbeit geworden: wie er Welten umſpannt und verbindet und inſofern von der umfaſſendſten Bedeutung iſt, ſo beſchlieſst er gleichzeitig und dauernd in ſeinen Erzeugniſſen den ganzen ungemeſſenen Schatz menſchlichen Wiſſens und Könnens. Die Druckkunſt iſt darum mit gutem Recht als Hort des Geiſteslebens bezeichnet worden.

Zur Zeit ihrer Erfindung als That begrüſst, von ihren erſten Pflegern im hellen Bewuſstſein ihrer Bedeutung mit Stolz geübt, durch des Kaiſers Huld zur „Kunſt“ erhoben, hat ſie ihren Wert erſt recht durch eine ins Unglaubliche erweiterte Thätigkeit erprobt. Groſse Ergebniſſe ſind aus neueſter Zeit zu verzeichnen. Die epochemachenden Fortſchritte auf dem Gebiete der Mechanik und der Chemie hat auch der Buchdruck ſich zu Nutzen gemacht. Was ſchon die alten Meiſter mit freilich unzulänglichen Mitteln erſtrebten, Schrift und Bild zu künſtleriſcher und zweckmäſsiger Einheit zu verbinden, iſt jetzt ein gelöſtes Problem; unabläſſig wird an den Formen ſelbſt gebaut und gebildet, um ſie den verſchiedenſten Zwecken dienſtbar oder dem wechſelnden Geſchmack gefällig zu machen.

Solcher Bedeutung entſpricht, daſs die Druckkunſt von jeher ein Gegenſtand eifriger Forſchung war. Nur eine Seite ſcheint bisher eine genügende Wür-

digung noch nicht gefunden zu haben: dies ift die Druckfchrift felbft, wie fie aus ihren Anfängen und Meifterleiftungen zugleich fich zu den heutigen Typen herausgebildet hat, und welche allgemeine Grundfätze für ihre Formgebung und Ausbildung mafsgebend find.

Das Ziel der erften Meifter, welche Stempelfchneider, Schriftgiefser, Setzer und Drucker in einer Perfon gewefen find, war bekanntlich auf die treue Wiedergabe der gefchriebenen Vorlage gerichtet. Alle Eigentümlichkeiten der lebendig fliefsenden Schrift, das charakteriftifche Zufammenhängen der Buchftaben, Zufammengiefsen ganzer Wortteile und die üblichen Abkürzungen wurden, wie mühfelig auch die Arbeit war, mit allem Fleifs und gewiffenhaftefter Beachtung der Vorlage wiedergegeben. Scriptor und Briefmaler arbeiten mit dem Drucker und beforgen die Fertigftellung des Buchs. Initialen, fofern deren Ausführung nicht durch Druck gefchehen konnte, Rubrizirung oder Liniaturen werden von der Hand des Schönfchreibers beigetragen. So entftehen aufser den erften, in der vollendeten Nachbildung des gefchriebenen Codex einzig daftehenden Druckwerken der Mainzer Meifter auch fpäterhin, als das Geheimnis des Büchermachens fchwindet und das Buch nicht mehr als gefchrieben gelten will und foll, immer in mehr oder weniger engem Anfchlufs an die handfchriftlichen Codices die frühen Drucke in den hervorragenden Städten Europas. Ihnen allen fchwebt als Mufter die damalige Mönchfchrift vor. Unmittelbar nach diefen Verfuchen, eine wahre Geduld- und Feuerprobe, erfcheint die der neuen Technik naturgemäfse Trennung der einzelnen Buchftaben und damit wohl die erfte Veranlaffung zur felbftändigen Formgebung der Druckfchrift. In rafcher Folge entwickelte fich die ganze Reihe der an die Mönchfchriften fich anlehnenden fog. Gotifchen, Schwabacher, Kanzlei- und Fraktur-Schriften, welche zum Teil fchon beträchtliche Umbildungen aufweifen.

Auf hiervon gänzlich verfchiedenem Wege wird nach taftenden Verfuchen da und dort von Italien aus am Ende des 15. Jahrhunderts mit durchfchlagendem Erfolg die im 11.—12. Jahrhundert zu vollendeter Blüte entwickelte Minuskelfchrift in die Reihe der Druckfchriften eingeführt. Die heute noch „Antiqua" genannte Schrift verdankt ihr Dafein dem bewufsten Zurückgreifen der humaniftifchen Gelehrten auf die in gewiffem Sinne zum Idealtypus kalligraphifch entwickelte Schrift der klaffifch-römifchen Zeit. Mit Aufnahme diefer Schrift vollzieht fich die noch heute beftehende Trennung der Druckfchriften in Fraktur und Antiqua.

Die günftigften Umftände begleiteten diefe fchöpferifche und reformirende Thätigkeit der Buchdrucker der Renaiffancezeit. Ein ftattlicher Kreis hervorragender Gelehrter und Künftler widmete der jungen Druckkunft Aufmerkfamkeit und Mitwirkung. Für die Schriftbildung felbft wurden diefe nahen Beziehungen zu den die Zeit bewegenden künftlerifchen Anfchauungen von

TAFELN

1) Psalterium. P. Schöffer, Mainz 1502.
   Domschatz zu Mainz. Vergl. von der Linde, Quellenforschungen. Das Breviarium Moguntinum. pg. 47.
   Anlehnend an die Schrift der kirchlichen Textbücher der Mitte des XV. Jahrh.

2) Missale Coloniense. In alma Parisiorum academia. Paris 1506.
   Seminarbibliothek zu Mainz. Brunet, Manuel du Libraire III. Sp. 1766.
   Mustergiltige Probe typographischer Ausbildung der üblichen Schriftweise.

3) Responsoria ad matutinum de sanctis. Pergament-Handschrift in fol. max.
   Im Besitz des Herrn Ernst Zais zu Wiesbaden.
   Vorzügliches Beispiel gothischer Rundschrift am Schluss des XV. Jahrh. An diesen Ductus anschliessend die ff. Taf.

4) Speculum Guilhelmi Duranti mit Zusätzen des Joh. Andreas und Baldus. Bernard von Trient, Venedig 1486 (das Repertorium vom Jahr 1485).
   Vergl. Hain, Repertor. I. II. No. 6514.

5) Missale dictum Mozarabes. Toledo 1500.
   Nach dem Exempl. der Biblioth. Crevenna. Conf. Catal. de Crevenna in 4° Tom. I pg. 47/48. Ferner Debure, Bibliograph. instruct. No. 210. Brunet, Manuel du Libraire III. Sp. 1761.

6) Missale constanciense. Erhard Ratdolt, Augsburg 1504.
   Vergl. Panzer, Annales X. pg. 521.
   Vorstehende 3 Werke im Besitz des Herrn Emil Benedict Goldschmidt zu Mainz.

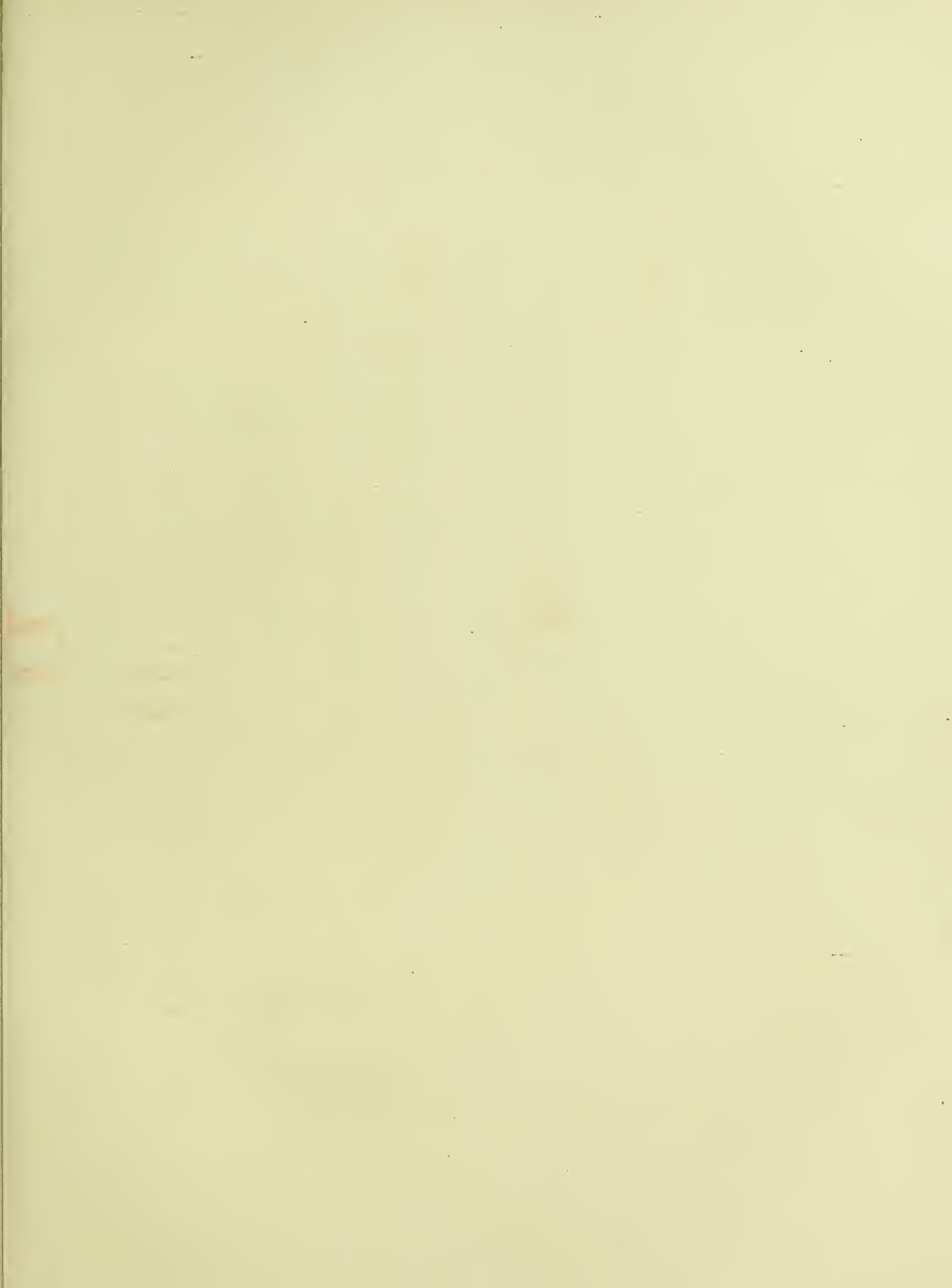
7) Sacramentarium aus S. Alban.
   Domschatz zu Mainz. Minuskelschrift von ebenmässiger Bildung und vorzüglicher Ausführung. Lamprecht weist die Handschrift dem X. Jahrh. zu, indem er den vorgeschrittenen Character des Ornaments hervorhebt; wohl richtiger um die Mitte des XI. Jahrh. zu setzen. Vergl. Lamprecht, Initialornamentik pg. 28. No. 36.

8) Livius. Joh. Schöffer, Mainz 1518.
   Seminarbibliothek zu Mainz. Frühes Beispiel trefflich gebauter »Antiqua« in Deutschland. Vergl. Panzer, Annales VII, pg. 411, No. 29.

Für viele freundliche Bemühungen bin ich Herrn Dompräbendaten *Dr. Friedr. Schneider* in Mainz zu grossem Dank verpflichtet. Herr *Dr. Schneider* liess seine Vermittelung zur eingehenden Prüfung und Benutzung zum Zweck der Wiedergabe der Handschrift und der Prachtdrucke des Domschatzes, wie der Seminarbibliothek um so bereitwilliger eintreten, als er durch Förderung unserer Festgabe der Verehrung gegen den Altmeister deutscher Kunstforschung seinerseits Ausdruck zu geben wünschte.

Mit anerkennenswerther Freundlichkeit gestattete ebenso Herr *Emil B. Goldschmidt* dahier die Benutzung seiner Sammlung vorzüglicher Drucke. Als Theile der Bibliothek des alten Klosters Rheinau steht denselben eine Bezeugung ihrer Geschichte zur Seite, welche den Werth der einzelnen Stücke nur zu erhöhen geeignet ist.



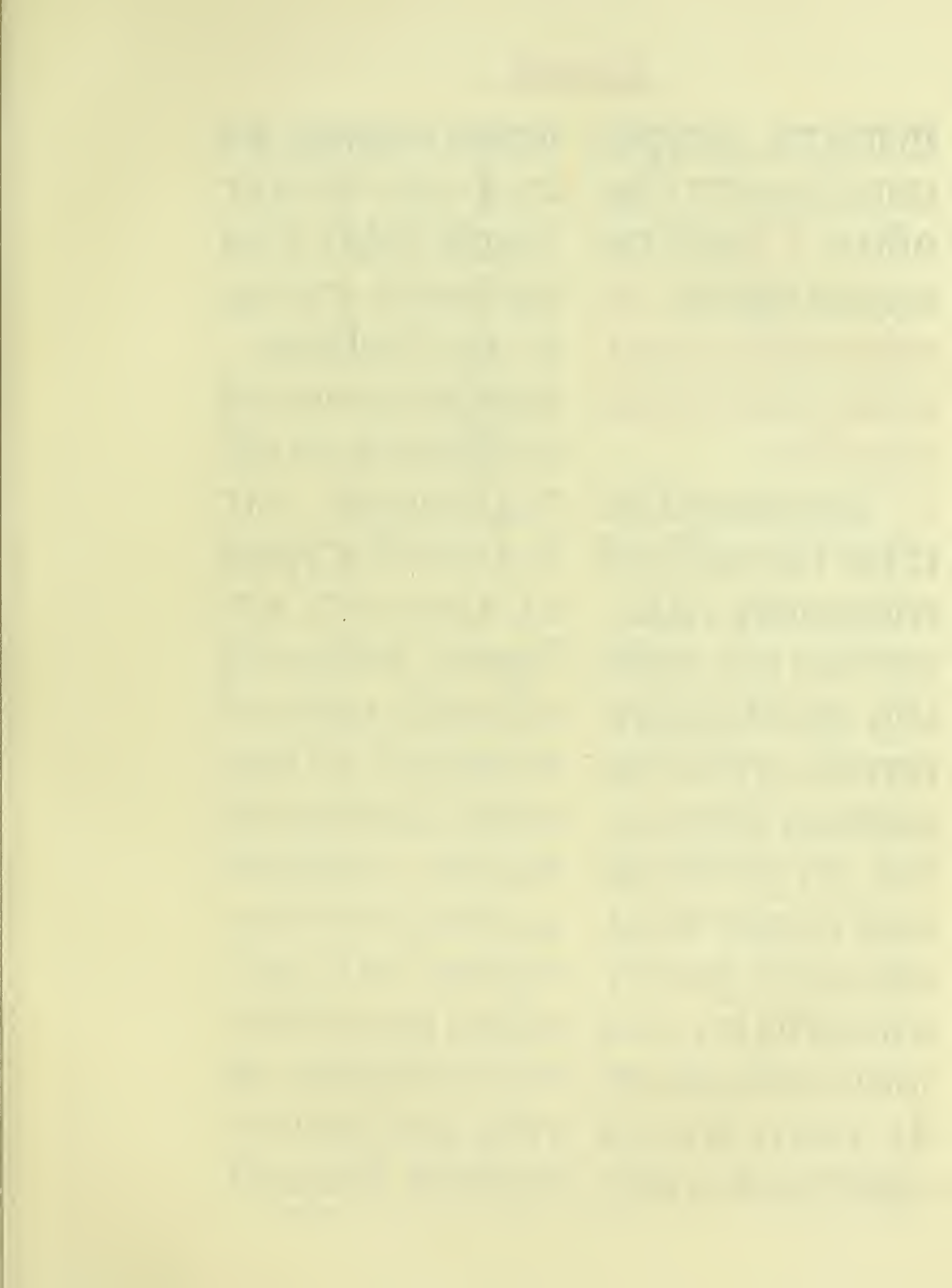


in tēpore tribulationis. Et adiuuabit eos
dñs ⁊ liberabit eos: et eruet eos a pc̄coribꝫ
et saluabit eos: quia sperauerūt in eo. Ps
Domine ne in furore tuo arguas me:
neqꝫ in ira tua corripias me. Qm̄
sagitte tue infixe sunt michi: ⁊ confirmasti
sup me manū tuā. Non ē sanitas in carne
mea a facie ire tue: non est pax ossibꝫ meis
a facie pc̄coꝝ meoꝝ. Qm̄ iniquitates mee

supgresse sūt caput meū: ꝛ sicut onus gra=
ue grauate sūt sup me Putruerūt ꝛ corru=
pte sūt cicatrices mee: a facie insipiētie mee
Miser fact⁹ sū ꝛ curuatus sū usqꝫ in finē:
tota die cōtristatus ingrediebar Quoniā
lumbi mei impleti sūt illusionibꝫ: ꝛ nō est
sanitas in carne mea. Afflict⁹ sū ꝛ humi=
liatus sū nimis: rugiebā a gemitu cordis
mei. Dn̄e ante te omē desideriū meū: ꝛ ge=
mitus me⁹ a te nō est abscōdit⁹. Cor meū
cōturbatū ē dereliquit me virtus mea: ꝛ lumē

Taf. I. Psalterium. Mainz 1502.





is dicens. Accipite et mãducate ex hoc omnes. Hoc est enĩ corpus meum. In resurrectiõe domini vsqz ad sabbatũ exclusiue.

Cõmmunicãtes et diẽ sacratissimũ celebrantes resurrectiõis dñi nostri iesu christi secũdũ carnem. Sed et memoriam venerantes. In primis gloriose semper virginis marie genitricis eiusdẽ dei et domini nostri iesu cristi. Sed et beatorũ apostolorũ ac martirum tuorum. Petri. Pauli. Andree Jacobi Johis Thome Jacobi. Philippi. Bartholomei. Mathei Symonis et Thadei Lini Cleti. Clementis. Sixti. Cornelij Cypriani. Laurentij. Crisogoni. Johannis et Pauli. Cosme et Damiani. Et omnium sanctorum tuorum. quorum meritis precibusqz cõcedas. vt in omnibus protectiõis tue muniamur auxilio. Per eundem christum dominũ

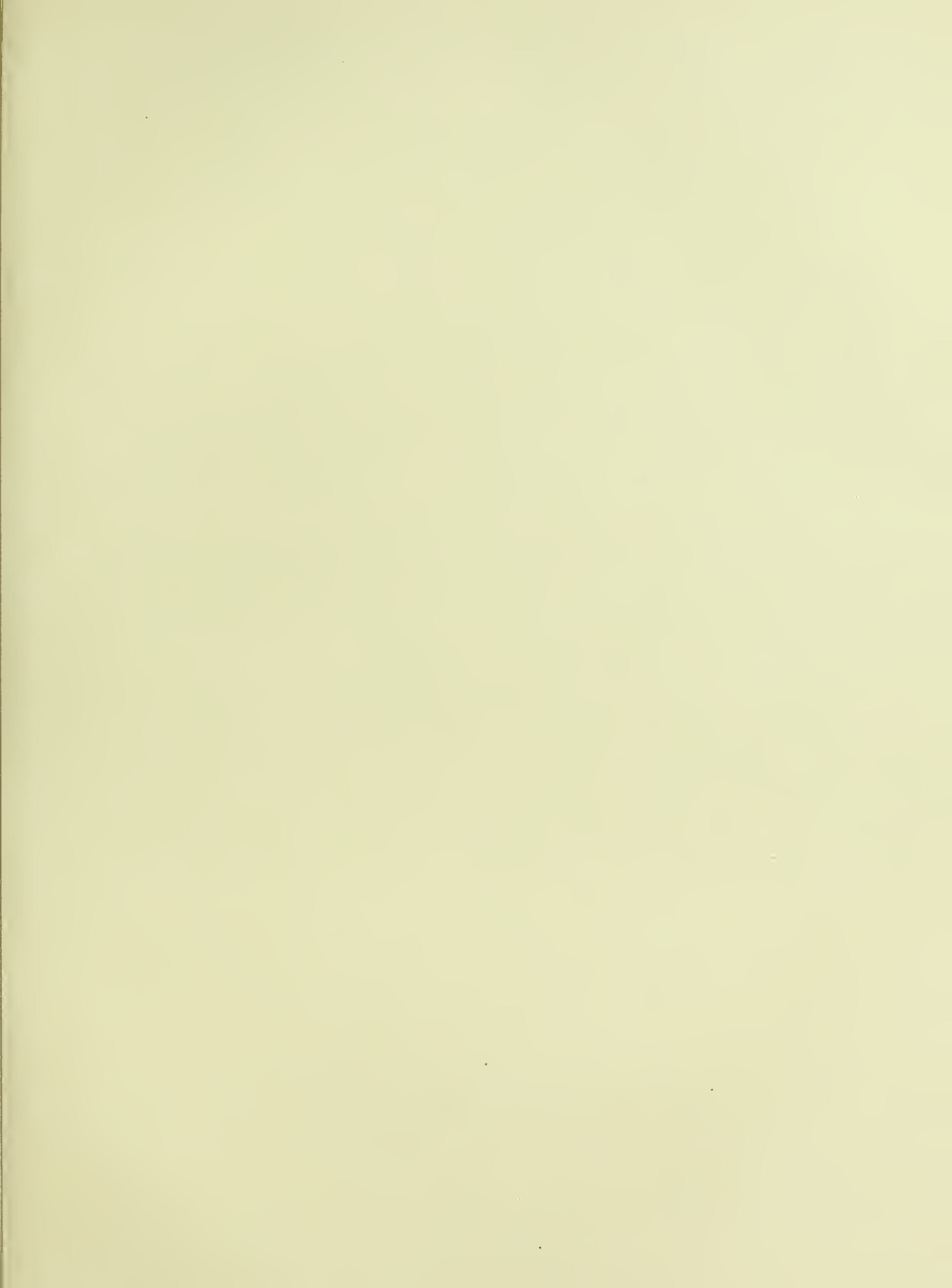
Taf. II. Missale Col

ad descendũ agnũ: assumat vicinũ suũ qui iũctus est domui ei⁹: iuxta numerũ animaꝝ que sufficere possint ad esum agni. Erit enim agnus absq̧ macula: masculus anniculus. Juxta quem ritum tolletis ⁊ hedum: et seruabitis eum vsq̧ ad quartãdecimã diem mẽsis huius: immolabitq̧ eum vniuersa multitudo filioꝝ israel: ad vesperũ. Et sument de sãguine ei⁹/ ac ponẽt sup vtrũq̧ postem: et in superliminaribus domoꝝ in quib⁹ comedẽt illum. Et edent carnes nocte illa assas igni: et azimos panes cũ lactucis agrestib⁹. Non comedetis ex eo crudum quid: nec coctũ aqua sed assum tm̃ igni. Caput cũ pedibus ei⁹ ⁊ intestinis vorabitis: ⁊ os nõ cõfringetis/ nec remanebit ex eo quicq̃ vsq̧ mane. Si q̃d residuum fuerit: igni cõburetis. Sic autẽ comedetis illũ. Renes vestros accingetis: calciamenta habebitis in pedib⁹: tenẽtes baculos in manibus: et comedetis festinãtes. Est enim phase: id est transitus dñi. Tract⁹. Eripe me dñe ab oĩ malo: a viro iniquo libera me. ℣. Qui cogitauerunt malicias in corde: tota die constituebãt prelia. ℣. Acuerunt linguas suas sicut serpentes: venenũ aspidum sub labijs eorũ. ℣. Custodi me dñe de manu pctõris: et ab hoĩbus iniquis libera me. ℣. Qui cogitauerunt supplãtare gressus meos: absconderunt superbi laqueos michi. ℣. Et funes extenderunt in laqueum pedibus meis: iuxta iter scandalum posuerunt michi. ℣. Dixi dño deus meus es tu: exaudi dñe vocẽ orõnis mee. ℣ Dñe dñe virtus salutis mee: obumbra caput meũ i die belli. ℣. Ne tradas me a desiderio meo pctõri. cogitauerũt aduersũ me ne derelinquas me ne vnq̃ exaltentur. ℣. Caput circuit⁹ eoꝝ: labor labioꝝ ipsorum operiet eos. ℣. Verũtñ iusti cõfitebũt noĩ tuo: ⁊ habitabũt recti cum vultu tuo.

¶ Passio legatur sine titulo. Johannis. xviij.

M Egressus est iesus cum discipulis suis trãs torrentem cedron: vbi erat ortus. In quem introiuit ipse: et discipuli eius. Sciebat autẽ ⁊ iudas qui tradebat eum locũ: quia frequẽter iesus cõuenerat illuc cum discipulis suis. Judas ergo cũ accepisset cohortẽ: ⁊ a põtificibus ⁊ phariseis ministros: venit illuc cum laternis et facibus et armis. Jesus itaq̧ sciens oĩa que ventura erãt super eum: processit et dixit eis. T Quẽ queritis? M Respõderunt ei. A Jesum nazarenũ. M Dicit eis iesus. T Ego sum. M Stabat autẽ ⁊ iudas qui tradebat eũ cũ ipsis. Ut ergo iesus dixit eis ego sum: abierũt retrorsum ⁊ ceciderunt in terrã. Iterũ ergo iterrogauit eos. T Quem queritis? M Illi autẽ dixerunt. A Jesum nazarenũ. M Respõdit iesus. T Dixi vobis: q̃a ego sum. Si ergo me queritis: sinite hos abire. M Ut impleretur sermo quem dixit. quia quos dedisti michi: non pdidi ex eis quẽq̃. Symon ergo petrus habẽs gladium eduxit eũ: ⁊ percussit põtificis seruum: et abscidit auriculam eius dextram. Erat autem nomen seruo/ malchus. Dixit ergo iesus petro. T Mitte gladiũ





Taf. III. Responsoria ad matutinu d

Phototyp. C. Wal

dei apellati

Ad mat̃ uniuẽ. añe. Rũa.
ps. X. dñr de coi plrimo-
ni martyr pter duo Rũa
que pmo dicu
tur in suo loco. R.

r duo ẏ in mi
s: 7 q assistit
natore in
sti sunt due
candelabra
t dnm. Ant.

... de Sanctis. Handschr. XV. Jahrh.

... Vallau, Mainz.





ad quattuor dietas sed non vltra. quod videtur fieri posse cum verba que pō deranda sint: et debēt aliquid operari. de deci. ad audientiam. de priui. si pa pa. §. i. in fi. li. vi. sint clara. et sic eis est standū. nā ambiguitate cessante cessat questio voluntatis. ff. de le. iij. ille aut ille. §. i. et l. non aliter. in prin. ¶ In cō trarium: facit rō decre. li. vi. de rescrip. statutū. et clemē. eo. ti. c. i. item si ius deficeret equitas hoc suggerit facit ff. de aqua plu. ar. in sūma. §. labeo i fi. iiij. di. erit autez solum enim cū vr gens ratio id flagi tat haberi debz ra tio quattuor dieta rū. C. de dilati. l. i. ar. ff. qui satis. cog. l. de die. §. fi. serua ri igitur debent iu ra de dieta loquē tia quādiu fieri po test. vt sic clausula ciuiliter intelligat̄ et quātū minus fie ri pōt discrepet a iure etiaz si verba nō patiantur facit xxiij. q. i. paratus de rescrip. causam de of. del. ex parte ij. ff. de in ius. uo. l. q̄uis. C. de in off. te. si qñ. itē cū litte ra sit odiosa. qz p eā p̄iudicat̄ ordia rie potestati. de re scriptis. ad hec. et clausula odiosa le dēs eum q cū dis pendio a longe tra hit cōtra iura pre dicta. facit. C. de exac. tribu. appari tores in fi. et i aut. vt dif. iudi. §. hec autez omnia. ergo restringēda ē. vt d

iudex pedaneus. qui non potest cognoscere de cau sa liberali. C. de peda. iudi. l. ij. C. de iudicijs. l. quo tiens. vel rationalis. qui nō potest cognoscere de cā ingenuitatis. C. vbi causa sta. agi. de. l. iam dudum. vel de alijs minoribus magistratibus qui nō cogno scunt de magnis. C. d defen. ciui. defensores. in au ten. eo. ti. ff. de iurisdi. om. iu. magistratibus vl' quia cognitio iure communi vel municipali interdicta est vobis. vt ibi. et ff. ad munic. inter conuenientes. ¶ Item q non potestis vos in intromittere. quia in hac causa bene vel male pronunciastis. vt. s̄. dixi ver. item q functus. vel qz appellatū est a vobis. ij. q. vi. in fi. C. de ap. eos in prin. extra de ap. vt debi tus. vel causa est alteri commissa. C. de testa. consul ta. extra de offi. dele. pastoralis. §. preterea. ¶ Als autem potest esse iudex quicunqz non prohibet̄ ar. ff. de iudicijs. cum pretor. ¶ Item generaliter qd cunqz opponitur contra testem et cōtra iudicem pōt opponi minor enim causa repellit iudicem q̄ testez quia facilius inueniuntur centū iudices q̄ vnus te stis secundum Vberb.[k] et no. iij. q. v. c. i. quod sim pliciter non approbo.[l] ¶ Item excipe de alijs que habes. j. de sen. §. sequitur. et §. penul. et fi.

De legato Rica.

Quoniaz legati officium seu potestas paucis prudētibus innotescit sup quo dubia oriri vidimus infinita. et peritos ad inuicem dissentire. jccirco de offi cio legati plene tractare preuidimus et quoddam breue ac prelucidum formare speculū le gatorum[m]. Ceterum quoniam que sit eorū vel etiā aliorum in dispensandoqz potestas semiplene a docto ribus iuris. ca. traditus est. iccirco sub hoc tractatu q dam noua doctrina plene de dispensationibus dise

tiationibus sententiarum non poterant cōmittere modo possunt ex. vi cle. predicte. non sunt autez priuilegiati circa personas quibus fienda ē commissio. stat igitur in suis finibus virtus illius clausule. maxime in materia restringibili. qualis est ista que iudiciariuz ordinem tollit. et ex tenditur ad futura qd simplex iurisditio delegata nō facit de rescrip. ad hec. et c. fi.

seruare. §. fi. et l. se. et l. legatus. et l. seq. hinc est q le gatus dicitur vicarius muneris alieni. ff. de lega. vi carius. et l. legatus. ¶ Sed et nuncij quos apud nos hostes mittunt legati dicuntur. quorum legatorum causa sancta res est: nam si quis eos pulsauerit hosti bus quorum legati erant tradendus est vt illorū ser uus efficiatur. ff. de legationibus. l. fi. Nos tamen hic principaliter de illo legatorum genere tractare i tendimus quibus a sede apostolica certa prouincia gubernanda mandatur. extra de offi. leg. c. i. et c. no uit. et c. seq. qui uocari potest inissus dominicus. vt extra de reg. et trans. et reli. c. ij. extra d frigi. et ma. c. i. Vel apocrisarius. vt extra de elec. significasti epi quoqz legatione funguntur. vnde qui eos persequit̄ christuz persequi dicitur. vij. q. i. omnis qui. Itē sa cerdotes legati christi sunt. vñ illoruz iniuria ad xpm pertinet. cuius legatione funguntur. xi. di. in nouo ij. q. v. habet hoc proprium. in fi. ij. q. vij. accusatio. in fi. ¶ Honorandus autem est legatus et nuncius apostolice sedis ac benigne tractandus tanq̄ domi ni pape vicem gerens. et si quis secus tirannice pre sumpserit a gradu proprio repulsus vltimus omniū in ordine suo fiat. vt. xciij. di. c. fi. et eundo et redeun do in suis est necessitatibus adiuuandus. vt extra d prescrip. accedētes. et hoc quilibet episcopus in sua conseruatione obseruaturum se iurat. vt extra de iu reiurā. ego. q autem legatus domini pape sic et ipse sit honorandus. probatur. ff. de off. prefec. pre. afri. l. vnica. ibi credidit enim princeps et c. xciij. dist. c. i. C. de sum. tri. liquet. in prin. et in fine. vnde in para bolis Salomonis. c. xxv. Sicut frigus niuis in die messis ita legatus fidelis ei qui misit illum animam illius quiescere facit. vn de sedes apostolica honora tur in eius honore. vt eo. ti. volentes. immo qui le

et vide quod scripsi i pre. decre. vlt. li. vi. super ver bo dictam. et dic q nomen et officium cō seruatoris re tinet licet ei' iurisditio am plietur: vt di xi in decre. p̄ dic. i summa et fateor eum iudicem. sed non simplici ter delegatū sed delegatū conseruatorē et sic non ob. illud verbuz cōseruator: et iudex. immo facit pro. et fa cit ipsius con seruatoris de scriptio quaz posui in sum ma predicta in prin. et quo modo proro gatuz primā naturam re tinet. vide ex tra eo. tit. de off. dele. P. et G. ad finē vlti. glo. et si per ca si lati' videre vis q̄ re questionez

rijs.§.pe.de bonis lib.si patron⁹ testō §. si patroni filius maxime cū ꝛ hic versēt incōmoduꝫ vtentis.ff.de vsufru.si cui⁹. ꝛ q2 tal' fuisse videt mens pricipis ne graue damnum alteri inferatur. concor. vide de priuil'. i his in glo.ij.quc mens preualet verbis.d elect. si postq̄.§.i. cū concor. li.vi.ff. qui pe.tu.l.credendus ad tertul.l.ij. §.si mater.de executi.tu.scire oportet.§.aliud.d pac. tale pactum.§.pater. Si conseruator presens ex per sona iniuriātis. vl' alia noua cā esset suspectus ipetranti.

vt sic binario numero huius tractatus lectio cōpleatur. ❡ Nobis ergo primo de legati officio tractaturis videndum est. ❡ Quis sit legatus ꝛ qualiter sit tractandus. ❡ Qualiter constituatur. ❡ Quot species sint seu genera legatorꝫ. ❡ Quid ad legati ptineat offi. ꝛ que sit eius iurisditio siue potestas. ❡ Utrum possit beneficia conferre. ❡ Que sint ei interdicta. ꝛ soli sede apostolice reseruata. ❡ Quando ꝛ vbi suam valeat iurisditionem exercere. ❡ Qualit̄ seu potestas seu iurisditio finiat̄

Legatus est seu dici pōt quicunqꝫ ab alio missus est. vt.l.di. presbyterum.xxv.q.i.satagenduꝫ.iij.q.vi.hoc quippe.xcvij.di.nobilissimus.lxiij.dist. ego ad finem.xciij.di.si quis legationem.i.di.iusgentiuꝫ.ff. de legationibus.l.i.ꝛ.ij.ꝛ.l.sciēdum.§.fi.siue a principe vl' a papa ad alios.vt.ff.de offi.ass.diē. siue ab aliq̄ ecclesia ad papam.vt in aut̄.coll'.ix. de sanctis.e.§.fi vo episcopi. siue ab aliqua ciuitate vl' prouīcia ad principem.vel ad alium.vt.C.li.x.de leg.per totū⁹ siue etiam a consule.vt.ff.de off. pconsul. ꝛ.le.ob-

ti.subdeleget si forma id patitur. si nō patitur vel subdelegare nō vult. tunc iuste monasterū adiret remotiorē ꝛ cessarent superius dicta facit de offi.del. cū plures.§.fi.li.vi. Est scdm dubiū de clausula illa multū hodie in conseruatorijs vsitata.s. p̄sentib⁹.post quinquēniū minime valituris an duret post quinquēniū iurisditio quo ad cepta teneo q̄ nō. vt scripsi in pre.decre.vlti.in vlt.glo.c.ti.li.vi. Tertio dubitat̄ pcessa vt.s.dicit̄ iudiciali indagine ꝛ q̄ subdelegare possit etiā totū ꝛ nō obstāte pstitutiōe Bonif.p se ꝛ alios pcedere etiam ex locū i quo deputatus ē pseruator ꝛ iudex an possit subdelegare his q de iure possunt eē delegati sꝫ nō pseruatores. vt canonici ecclesiaꝝ cathedraliū quos pstat delegari ꝛ subdelegari posse p decre.de rescrip.statutū li.vi. ꝛ dubiū sumit̄ ex decre.fi.pdicta eo.ti. ꝛ potissime quo ab illa q̄ regrūt iudicialem indaginē pcedit dubiū fortificatū p illud verbū pseruator ꝛ iudex. qd in qōne ponit̄. de facto fuit nup hec questio mihi de apulea delata. quā adoptiuo communicaui. q illā disputauit ꝛ mecū tenuit. q̄ iste nō ē purus delegatus. sꝫ est pseruator habēs potestatē prorogatā ad quedā phibita. sꝫ decre.. vltima pre.d offi.dele.§. vices.li.vi. aperte pbat q̄ si ex beneficio litterarum cōpetit cōseruatori committere. necesse habet committere personis in dignitate vel personatu constitutis in ecclesijs cathedralibus vel collegiatis. Clausula igitur q̄ possit per se vel alium vtilis est in hoc: quia exceptis citationibus ꝛ denum

dus est. iuxta illud debent legati triulla nulla pati. de iure enim gen. est legatorum non violandorum religio. vt.i.di.iusgentium. vnde Alexander papa ait si quis legationem.i. legatum impedierit non vnius sed multorum profectum auertit. et sicut multis nocetita a multis arguendus est ꝛ bonorum societate priuandus. ꝛ quia dei causam impedit ꝛ statū turbat ecclesie ideo ab eius liminibus arceatur ob omnibus. itaqꝫ talis est cauendus. ꝛ non in communionem fidelium vsqꝫ ad satisfactionē recipiendus leguntur hec.xciiij.di.si quis legationem. nam legat⁹ fidelis sanitas. quies quoqꝫ populorum ꝛ disciplina spectaculorum ad eius curam pertinet. vt.ff.de offi.prefec.vr.l.i.§.quies quoqꝫ. ❡ Sed nunqd legatus poterit excommunicare ꝛ punire eos qui sibi vel suis vel eius nuncijs iniuriam vel damnum inferunt. vel eius iurisditionem impediunt ad quod obmissa solita doctorum disputatione que notari consuenit.xxiij.q.iiij.inter querelas.ꝛ.c. Guilisarius.ꝛ ij.q.vij.si quis erga.ꝛ.c.si qs ab episcopo. R. q̄ delegatus potest vlcisci iniuriam manifeste sibi vel suis illatam arg.ff.de offi.rec.pro.l.senatus. extra de

ploie ꝛ subtiliter pertractatam.s. q̄ teneat in totum subdelegatio. secūdo q̄ solum quo ad iudicialeꝫ indaginē. tertio q̄ i nullo mēbro teneat ꝛ hoc placuit vt supra Jo.an.

k ❡ Ubertus vbi.s.versi. nonne in genere. Jo.an.

l ❡ Approbo nec ipe Ubertus approbat qui etiam dixit se dixisse vt daret causam studēdi. ꝛ d principali dicto logē auctor nō de

proxima ratione dicti certum enim est q̄ testis esse non potest. nisi habens factum notum. Jo.an.

De legato Rubrica.

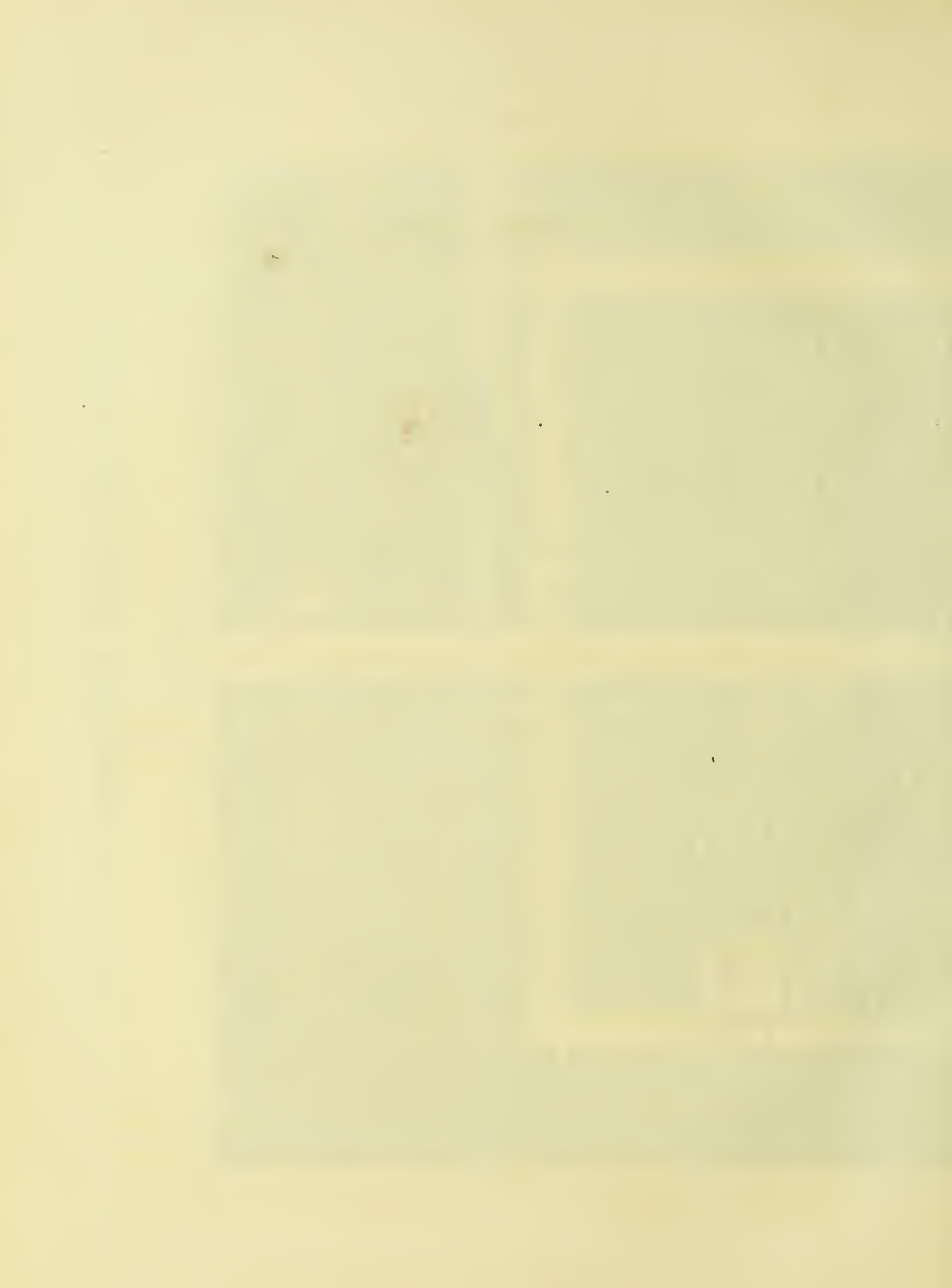
❡ Auctor i hac rubrica nihil ē adiut⁹ p suos practicos q spālit̄ delegatis nil tractauerūt i libris de qb⁹ dixi i phēio. saluo q̄ p Rof. adiut⁹ fuit i materia de pcuratiōib⁹ legatoꝝ. quā vide. j.§.supest. ver. illud quoqꝫ. vsqꝫ ad ver. legat⁹ quoqꝫ. quā i libello iur. ca. posuit. Rof. rubri. de pcuratiōib⁹ i tractatu etiā dispēsationū p quos ex illos libros adiut⁹ fuerit ibi dicā i alijs habuit necesse ad sūmistas recurrere ad glo. Azo. tñ i sūma d of. pcō. ꝛ legati nil pfuit nostri sūmiste multū ptribuere. ꝛ vide de hoc tit. q̄ statim subdā. ꝛ iura nostra antiqua loquentia de legatis nuntijs. iteꝫ de legatis iudicibus scripsi.j.no.eo.ti.super rubrica. Jo.an.

m Uoniā. ❡ Legatoꝝ. d hoc loquēdi mō quo i alijs rubricis nō vtit̄ nō mireris q2 hunc titulū a pricipio fecit ꝛ publicauit speculator. ❡ Et q2 sic publicatū erat i pria publicatiōe speculi hui⁹. illud nō inseruit p⁹ea mutato psilio. ꝛ bñ illū hic iseruit. aliqb⁹ addit̄. vñ.j.§.a.prima colū. ver.sꝫ nūqd. idē all'. rubricā sequētē p prima pcedēti rubrice. ꝛ idē videre potes.s.ti. pri.§.ij.añ ver. sꝫ fin.ꝛ.j.ti. pri.§.fi. Jo.an.

n ❡ Et vbi. Hosti. de his fecit duo membra. Jo.an.

Taf. IV. Speculum Guilhelmi Duranti. Bernard von Trient, Venedig 1486.

Phototyp. Carl Wallau, Mainz.



galilee: vbi fecit de aqua vi-
num. Erat quidaʒ regulus:
cuiꝰ filiꝰ infirmabať caphar
naum. Hic cũ audisset q̃a ie-
sus veniret a iudea in gali-
leam: abijt ad eũ ⁊ rogabat
illum: vt descenderet ⁊ sana
ret filiuʒ eius. incipiebat eñ
mori. Dixit ergo iesus ad eũ.
Nisi signa ⁊ prodigia videri
tis: nõ creditis. Dicit ad euʒ
regulus. Dñe: descende pri-
usq̃ moriať filiꝰ meꝰ. Dicit
ei iesus. Vade filius tuus vi
uit. Credidit ergo homo ser
monem quẽ dixerat ei iesus:
⁊ ibat. Jam autẽ eo descen-
dente serui occurrerunt ei: ⁊
adnunciauerunt dicẽtes: q̃a
filius eius viueret. Interro-
gabat horã ab eis in qua me
lius habuerat. Et dixerũt ei.
Quia heri hora septima reli
quit eum febris. Cognouit
ergo pater: q̃a illa hora erat
in qua dixerat ei iesus: filius
tuus viuit. Et credidit ipse:
⁊ domus eiꝰ tota. Hoc iterũ
scd̃m signũ fecit iesus cũ ve-
nisset a iudea ĩ chanaam ga-
lilee. dicat pbr. Dñs sit semp
vobiscũ. ℟. Et cum. Lauda.

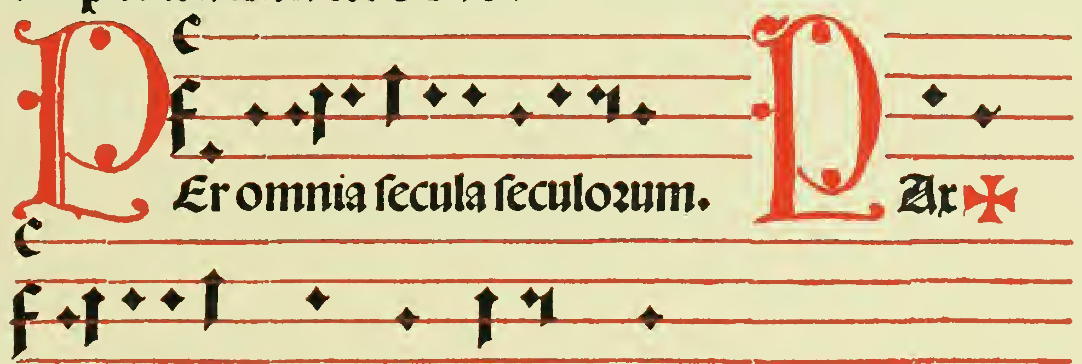
Alla. ℣. Quis deus magnꝰ sicut
deus nr̃. tu es deus qui facis mi-
rabilia. ℗. Alla. Sacrificium.
Hec dicit dñs qui erat: et qui est:
et qui venturus est omp̃s: primꝰ
et nouissimꝰ qui mortuus est et re
surrexit: et ecce viuẽs ẽ. lauit nos
supra lignum sanguine suo. Ipsi
gloria in secula seculoꝝ alla. ℣.
Audiui voces angeloꝝ multoruʒ
dicentiũ ante agnum: qui est pri-
mogenitꝰ mortuorũ: et princeps
regum terre: salus deo nr̃o seden
ti supra thronũ. et oĩes angeli in
circuitu stabant et seniores pro-
strauerunt: se et adorauerũt dñm
sedentẽ supra celos clamãtes vo-
ce magna. ℗. Ipsi gl'a. Missa.
Offeramus dilectissimi
fratres panes ꝓpositio
nis: qui desideramꝰ accede-
re ad mensam dei oĩpotẽ-
tis. Nec de morte xp̃i coram
ppl'is erubescere: sed de glo-
riosa cupiamꝰ resurrectione
gaudere. Nulla nobis despe
rationis caligo nascatur: sed
lucernã fidei mens serenior
contẽpletur. Vt per viã vi-
te simpliciter ambulantes:
quãdocunq̃ xp̃us visitaue-
rit: non inueniat dubitãtes:
H

Taf. V. Missale dictum Mozarabes. Toledo 1500.

Phototyp. Carl Wallau, Mainz.



et intercedēte beata ꝛ glorioſa ſemꝑ virgine dei genitrice maria. et beatis apoſtolis tuis Petro et Paulo atq3 Andrea cū omnibus ſanctis. da propicius pacem oſculare patenam in diebus noſtris. vt ope miſericordie tue adiuti. et a peccato ſimus ſemper liberi. et ab omni per-turbatōe ✠ hic ſigna te cum patena ſecuri hic diuide hoſtiam i tres partes Per eum dem dominum noſtrum ieſum chriſtum fili-um tuum Qui tecum viuit et regnat in vnita-te ſpiritusſancti deus.



domini ſit ✠ ſemper vobi ✠ ſcum.

Fiat commixtio et conſecratio corporis et ſanguinis domini noſtri ieſu chriſti ad reme-dium ſempiternum. Accipientibus nobis in vitam eternam Amen.

Agnus dei qui tollis peccata mundi miſere-re nobis. Agnus dei qui tollis peccata mun di miſerere nobis. Agnus dei qui tollis pec cata mundi dona nobis pacem.

Taf. VI. Missale Constanciense. Augsburg 1504.

Phototyp. Carl Wallau, Mainz.



rentē clementer excolens. fructus
afferat ampliores. fidelibus tuis
quos uelut uineā exaciḡ pro per
fontem baptismi transtulisti.
nullae peccatorum spinae p̄ua
leant. ut sp̄s tui scificatione mu
niti. perpetua fruge ditentur
peundē d̄. LECTIO HIEREMIE PRO
A udi israhel mandata dni PHETE
D s̄ qui nobis per prophetarum
ora p̄cepisti temporalia relin
quere. atq; ad aeterna festina
re. da famulis tuis. ut quae a te
iussa cognouimus. implere cae
lesti inspiratione ualeamus. p.
CANTICUM. DEF. XLI. Sicut ceruus desid.
C oncede qs omps ds. ut qui sol

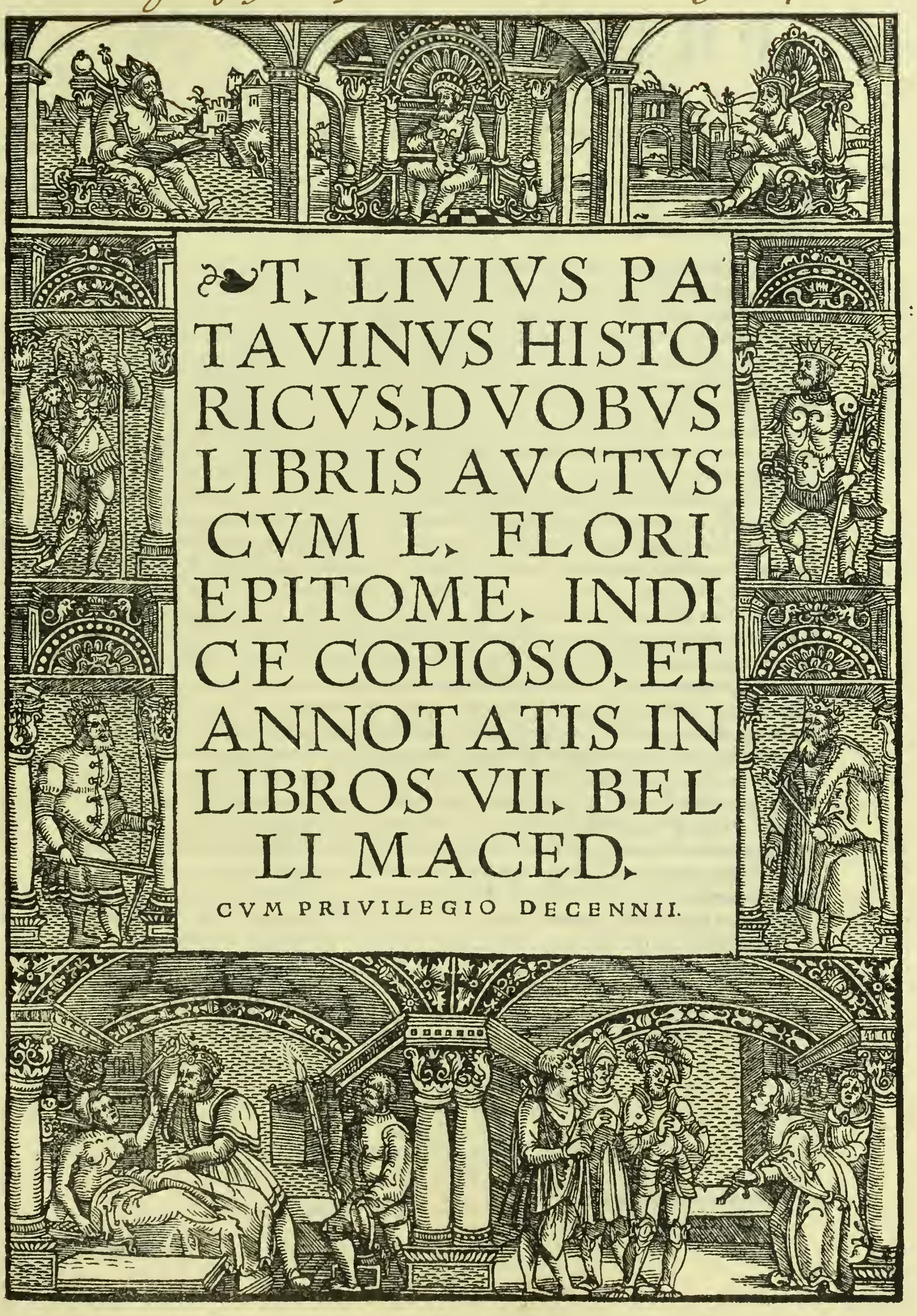
lemnitatem doni sp̄s sci colimus.
caelestibus desideriis accensi. fon
tem uitae sitiamus. per d̄. In un̄ eid sp̄.
ORATIO AD MISSAM. IN SABB PENTE
P COSTES. POST ASCENSV̄ FONTIS.
RAESTA qs o omps ds. ut
claritatis tuę sup nos splendor efful
geat. & lux lucis tuae corda eorum
qui per gratiā renati sunt. sci sp̄s
illustratione confirmet. p dnm
In unitate eid̄e sp̄s sci. SECRETA
M unera dne qs oblata scifica. &
corda nrā sci sp̄s illustratione
emunda. per d̄. PREFAT.
UD & iustū est. usq; p xp̄m dnm nrm.
Q ui ascendens sup omnes caelos. sedensq;
ad dexterā tuā p missū sp̄m scm

Taf. VII. Sacramentarium aus S. Alban. Mainz, XI. Jahrh.

Phototyp. Carl Wallau, Mainz.



Seminario Electorali S. Bonifacii Mog.no d. 1665. 3. febr.
Jo. Christianus L. Baro à Boineburg. Eq.



T. LIVIVS PATAVINVS HISTORICVS, DVOBVS LIBRIS AVCTVS CVM L. FLORI EPITOME, INDICE COPIOSO, ET ANNOTATIS IN LIBROS VII. BELLI MACED.

CVM PRIVILEGIO DECENNII.

Taf. VIII. Livius. Mainz 1518.

Phototyp. Carl Wallau, Mainz.

PRIVILEGIVM
A CÆSAREA MAIESTATE CONCESSVM.

MAXIMILIANVS

Diuina fauente clementia Romanorum imperator semper Augustus, ac Germaniæ, Hungariæ, Dalmatiæ, Croaciæ &c. Rex, Archidux Austriæ, dux Burgundiæ, Brabantiæ &c. Comes Palatinus &c. Honesto nostro, & sacri imperij fideli nobis dilecto Ioanni Scheffer Chalcographo Moguntino gratiam nostram Cæsaream, & omne bonum. Cum, sicut docti & moniti sumus fidedignorum testimonio, ingeniosum chalcographiæ, authore auo tuo, inuentum felicibus incrementis in uniuersum orbem promanauerit, & fere omnes chalcographi nō modo per imperij nostri ditionem, sed alia etiam regna gratia seu priuilegio de non imprimendis libris ex officina eorum emanatis secundum uim obtenti cuiuslibet priuilegij gaudeant, ne eorum irritus labor fiat, & sibi iacturam officio suo pariant, sicut tibi in publicatione Liuiana cōtigisse accepimus. Proinde uolentes tibi, tum ob auū tuū, omni uel ob hoc diuinum inuentum fauore, & commendatione dignū, tum pro damni tui recuperatione, quod accepisti ex præcipiti secundaria operum à te publicatorum editione, opportuno remedio succurrere, & in posterū prospicere, omnibus & singulis, cuiuscunque conditionis existant, Chalcographis, & librorū impressoribus, ubilibet locorū in sacro Romano imperio, & etiā in terris nostris hæreditarijs cōstitutis sub pœna infrascripta serio inhibemus, ne Titum Liuium per decennium, quem sub incude in præsentiarum habes, & Latinum & Germanicum, ac etiam auctiorem quàm hactenus nunquam publicatus, edere proxime intendis, ac alia pleraque opera quacunque in lingua, quæ tu primum apud Germanos, licet apud exteros impressa fuerint, publicabis per sexennium à dato editionis cuiuslibet talium librorum & operum, imprimere, seu alibi imprimi facere, aut post diem eorundem editionis impressos adducere, quouis modo, aut quæsito colore studeant uel præsumant, aut ut ab alijs ista fiant authores sint, sub pœna amissionis librorū sic editorum, aut uænum expositorū, quos etiam præfatus Ioannes, aut cui ab eo agendum hoc cōmissum fuerit, de facto ubicunque eos compererit, accipere, & in cōmodum suum conuertere poteris & poterit, impedimento, cōtradictione, & impugnatione cessante quoruncunque, cuiuscunq; dignitatis, præeminentiæ, status, & officij fuerint. Et amplius sub pœna decem marcharum auri puri, quas toties quoties, contrafactum fuerit, irremissibiliter exigendas a contrafacientibus, & pro medietate fisco nostro Cæsareo, pro reliqua uero iniuriam passi usibus decernimus esse applicandas. Harum testimonio literarum sigilli nostri munimine roboratarū.

Datum in oppido nostro Vuels die nona Mensis Decembris. An. M. D. XVIII. Regnorum nostrorum, Romani XXXIII. Hungariæ uero XXIX.

Ad mandatum Cæsareæ maiestatis proprium.

Ia. Spiegel.

wefentlicher Bedeutung. Wie gleichzeitige Beftrebungen dahin gehen, die Lehren der Proportion und Symmetrie zu Fundamentalgefetzen in der grofsen Kunft zu erheben, fo fcheint die mächtige Bewegung der Schriftreform zum Teil der nämlichen Quelle zu entftammen und ihren Einflufs unter diefen Gefichtspunkten entfaltet zu haben.

Wenden wir uns nunmehr, um an der Hand leitender Grundfätze die feit ihrer Entftehung erfolgten mannigfachen Umbildungen, der Druckfchrift zu betrachten, zur Darftellung der äfthetifchen Bedingniffe der Schriftbildung, fo ift zu betonen:

Die Teilung der Fläche, welcher alle Schrift unbedingt angehört, als Aufgabe des Buchftabenbildes. Neben den Forderungen

a. der richtigen Form und

b. dem markanten Abheben von der Folie, bleibt hervorzuheben

c. die harmonifche, hell und dunkel ebenmäfsig zu verteilende Zeichnung des Buchftabens. Befondere Wichtigkeit erfordert das Verhältnis der „grofsen" zu den „kleinen" Buchftaben. Wenn letztere im Intereffe der Lesbarkeit in Anfatz, Kern und Auslauf die prägnantefte und klarfte Unterfcheidbarkeit zeigen müffen, fo erweifen fich erftere für eine, die konftitutiven Elemente jedoch keinesfalls befchränkende Schmückung als befonders geeignet. Thatfächlich wird durch wohlbemeffene Beigabe ornamentaler Elemente vorzüglich durch die grofsen (Verfal-)Buchftaben ein beftimmter Charakter zum Ausdruck gebracht. Als Haupterfordernis bleibt hierbei die einheitliche Durchführung des gewählten Motivs hervorzuheben. In gleicher Weife erfordern fchliefslich Bildung und gegenfeitiges Verhältnis der fogenannten „Grund- und Haarftriche" die eingehendfte Beachtung. Anknüpfend an diefe letzte Bedingung, ift die Erkenntnis des Materials, unter deffen Mitwirkung die Vorbilder aller Druckfchriften gefchaffen und zu grofser Vollendung herangebildet wurden, von durchfchlagender Bedeutung. Nur von dem Zurückgehen an diefe ungetrübte Quelle find befriedigende Refultate mit Sicherheit zu erwarten. Der Zug des Schreibrohrs nämlich ift der aller Schriftform innewohnende und wefentlich mitbeftimmende Faktor. Seine eigenartige Ausdrucksweife auf die Druckfchrift auszudehnen, mufs fchon im Hinblick auf die Thatfache gerechtfertigt erfcheinen, dafs damit für die überwiegend gröfste Zahl von Schriften ein fefter Standpunkt gewonnen fein wird.

Eine prinzipielle Ausnahme bilden allerdings die Verfalbuchftaben der Antiqua, deren klaffifches Vorbild die Monumentalfchrift der Römer ift. Wohl zeigen die einfchlägigen Handfchriften des 10.—12. Jahrhunderts eine gewiffe Neigung, auch diefen zu den Titeln und Überfchriften häufig in vollendeter Ausführung verwendeten Lapidarformen die lebenswarme Bewegung des Federzugs einzuhauchen; allein man ging darin damals fowohl wie auch im 16. Jahrhundert bei der Bildung von Mufterformen mit Recht nicht über einige unwefentliche

Wendungen hinaus. Bis zu einem gewiffen Grade ift und bleibt der Ductus des Meifsels für die Antiquaverfalien mafsgebend.

Im Hinblick auf diefe Zufammenfetzung aus zwei verfchiedenen Elementen werden im Allgemeinen Verfalbuchftaben der Antiquadruckfchrift den „kleinen“ ftreng genommen ftets unorganifch gegenüberftehen, und es mufs dies Verhältnis um fo mehr auffallen, je häufiger Verfalien in einem Schriftfatze vorkommen. So erklärt fich die etwas befremdliche Wirkung, welche fchon äufserlich von dem mit den üblichen grofsen Anfangsbuchftaben gedruckten deutfchen Antiquafatz ausgeht, und die Abneigung gegen die Antiqua zum Teil in berufenen Kreifen mag immerhin auch in diefem Boden wurzeln. Die Forderung der Grimmfchen Rechtfchreibungslehre, wonach mit Annahme der Antiqua die grofsen Anfangsbuchftaben in Wegfall kommen, erfährt fomit von diefer Seite eine treffende Beleuchtung.

Wefentlich andere Geftaltung zeigen die Verfalien der den Mönchfchriften entftammenden Frakturfchriften. Die fchon berührte Minuskelfchrift des 11.—12. Jahrh. ift bis in die Zeiten der Druckerfindung einer wefentlichen Umbildung unterworfen gewefen, aus welcher Verfalien und Kleine fertig und organifch ausgeftaltet hervorgegangen find. Erfcheinen fomit grofse und kleine Buchftaben bei diefen Schriften in viel nähere Beziehung gebracht, fo wird die fchon bald entftehende Vorliebe für Anwendung der Verfalien erklärlich, wie denn Fraktur ohne Verfalien nicht gedacht werden kann.

Wenn es bei diefem Punkte angezeigt ift, unferer deutfchen Doppelwährung, Fraktur und Antiqua, mit einem Worte zu gedenken, fo foll einerfeits der beftehenden Thatfache der erfolgten Trennung Rechnung getragen und deren Berechtigung keineswegs beftritten werden, andererfeits wird durch den Hinweis auf die wahren echten Vorbilder den auf dem Gebiete des Schriftfchnittes und Guffes thätigen Kreifen eine wohl nicht unerwünfchte Anregung geboten. Wenn das Streben der Schriftgiefser dahin fich richtete, den einmal erwählten und erkannten Typus zu immer unverfälfchterer Reinheit auszugeftalten und auf der Höhe zu erhalten, fo würde damit dem meift mit grofsem Aufwande verknüpften Erfinden von mifsgeftalteten fog. „neuen“ Schriften ein Ziel gefetzt und der den „alten“ zugefügte grofse Schaden allmählich befeitigt. Eine folche befonnene Wiederherftellung und Anwendung der alten Grundfätze der Schriftbildung müfste von um fo gröfserem Verdienft und bedeutenderer Wirkung fein, als die moderne Technik des Letterngufses über Mittel verfügt, um gar manche Aufgaben mit Leichtigkeit zu bewältigen, deren Löfung dem alten Schriftgiefser oft nur zum Teil möglich gewefen ift.

Der Verfaffer, feit vielen Jahren als Buchdrucker thätig, würde die vorliegenden Zeilen als unbeendigt anfehen, wenn denfelben nicht als greifbares Ergebnis Mitteilung wirklicher Mufter und Vorfchläge fich anfchlöffe. Die Wiederaufnahme folcher, einer längft entfchwundenen Zeit angehörigen, zu von dem heutigen

gänzlich verſchiedenen Gebrauche geſchaffenen und geübten Schrift führt, in die Praxis des Geſchäftslebens übertragen, unter Umſtänden zu Miſslichkeiten. Es kann daher keinem Zweifel unterliegen, daſs einer ſolchen Wiedererweckung eigenes Leben innewohnen muſs; der alte Geiſt ſoll dem neuen, jungen Körper gegeben und deſſen Lebensfähigkeit ermöglicht werden.

Unter dieſem Geſichtspunkte ſeien beſonders die nachfolgenden beiden Vorbilder für Fraktur und Antiqua dieſen Zeilen gewidmet.

1. Die gothiſche Rundſchrift, welchen Namen in Vorſchlag zu bringen ich mir erlaube, entſtammt urſprünglich einer zu den groſsen kirchlichen Drucken mit Vorliebe verwendeten Mönchſchrift des 15. Jahrh. Durch kräftiges ſchwarzes Bild ausgezeichnet, verbindet ſie damit ungemeine Deutlichkeit. Sie iſt ſo recht wie geſchaffen, um den Beſtrebungen, welche auf eine national-deutſche Schrift Wert legen, zum Ausgangspunkt zu dienen, nachdem die heutige ſog. deutſche Schrift, ein abgeſtandenes verdorbenes Daſein friſtend, ſich als thatſächlich unverbeſſerlich erwieſen hat und auf den Gebieten des Kunſtdrucks wenigſtens den älteren Formen längſt das Feld hat räumen müſſen. Die gotiſche Rundſchrift beſitzt den groſsen Vorzug, durchweg auf dem klaren Federductus aufgebaut zu ſein. Die Kleinen ſind von vollendeter Leſerlichkeit, gleichfalls die Verſalien, von einigen altertümlichen Bildungen abgeſehen, welche ohne Schwierigkeit in geläufigere Formen übergeführt werden könnten.

2. Die Minuskelſchrift des 11. und 12. Jahrhunderts wird bekanntlich als das Vorbild angeſehen, an welches unmittelbar anknüpfend die ſog. Antiqua geſchaffen worden iſt. Schon um 1470 beginnen in Italien und Frankreich vereinzelte, teilweiſe ungelenke Verſuche; endlich kurz vor Schluſs des 15. Jahrhunderts tritt dieſelbe in hoher Vollendung mit der ſog. Kurſiv (ſchräg nach rechts liegende Abart) mit groſsem Erfolg in Venedig auf und gewinnt, die allgemein gebräuchlichen gotiſchen und gotiſirenden Lettern mehr oder weniger raſch verdrängend, in den lateiniſchen Ländern die Oberhand, in Deutſchland wohl gleichfalls Boden, jedoch nur beſchränkte Verwendung.

In charakteriſtiſchem Gegenſatz zu den vollen kräftigen Formen der mönchgotiſchen Schriftart nahm man ſchon bei den erſten Verſuchen der Herſtellung der Antiqua darauf Bedacht, eine klare, ſymmetriſche Zeichnung und damit eine ebenmäſsige Wirkung von faſt vornehmer Zurückhaltung zu gewinnen. Unterſtützt wird dieſer Eindruck thatſächlich bedeutend durch Verwendung von Titelzeilen, Überſchriften u. a., welche lediglich aus den Verſalien geſetzt ſind und ſo die ernſte Ruhe der monumentalen Inſchrift von ſelbſt herbeiführen.

Der von den Italienern zu hoher Schönheit entwickelte Typus iſt bis ins vorige Jahrhundert mit unweſentlichen Änderungen erhalten geblieben. Erſt die neuere Zeit hat eine ſich von der älteren Form hauptſächlich durch eine übermäſsige unzweckmäſsige Verlängerung der ſog. Abſtriche unterſcheidende „neue Antiqua" geſchaffen, der auſserdem die vorgeſchrittene Technik durch immer

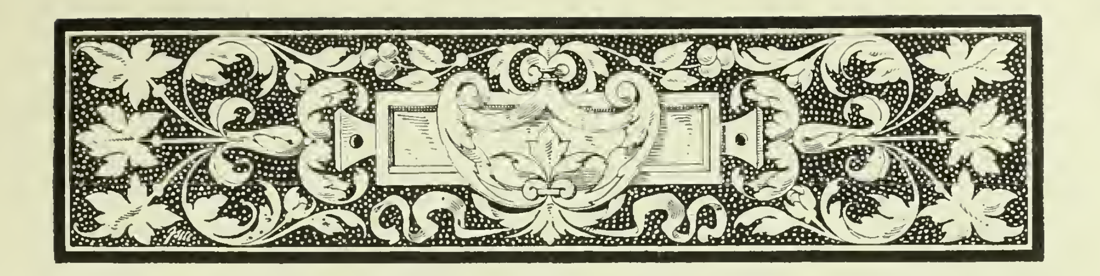
gröfsere Verfeinerung der Linien noch kaum einen Schatten von Körper gelaffen hat.

Die verftändnisvolle Betrachtung der alten Vorbilder und ihrer Quellen vermag auch hier auf den richtigen Weg zu leiten und beftätigt die Vorausfetzung, dafs die Grundform der Druckfchrift die gefchriebene Schrift ift und bleibt, und dafs darum eine Verleugnung diefes Zufammenhanges auf Abwege führen mufs. In der ausdrücklichen Betonung des Schreibzuges gerade bei den kleinen Buchftaben liegt der Anfang zur Umkehr. Die Verfalien ihrerfeits ftehen auf anderem Boden. Im Gegenfatz zu den neuen faft durchweg zu mageren „Antiqua-“ und fog. „Mediäval-“ Schriften ift eine allgemein kräftigere Behandlung zu erftreben und auf Wegfall fo vieler überflüffiger, oft geradezu ftörender Fufs- und Eckftriche hinzuarbeiten. Damit etwa find in rauhem Umrifs die Bahnen vorgezeichnet, welche bei Weiterbildung der Antiqua zu befchreiten wären.

Was in den Leiftungen der Alten heute noch deren Wert beftimmt, vermag als Leitftern die Druckkunft in unferen Tagen wieder zu den höchften Zielen zu führen. Der Zweck ift jeder Anftrengung wert:

„Ardua quae pulchra.“





Das Kellerische Todesbild von Hans Baldung.

Von **J. Oeri.**



n der Baſeler Kunſtſammlung befinden ſich zwei dem Fäſchiſchen Muſeum entſtammende auf Holz gemalte kleine Ölbilder Hans Baldung Griens, welche beide den Überfall einer Schönen durch den Tod zum Gegenſtande haben.

Das erſte (Nr. 75 des Katalogs) zeigt auf dunkelem Hintergrunde den Tod, wie er, mit dem rechten Fuſse ſtark ausſchreitend, ein vielleicht eben dem Bade entſtiegenes nacktes Weib von hinten anfällt. Mit der Linken faſst er es unter der linken Bruſt, mit der Rechten greift er ihm in das reiche Haar und zieht ihm den Kopf zum Kuſſe zurück. Die nicht mehr ganz junge Schöne klemmt, indem ſie ſich gegen die Umarmung ſträubt, mit den Knieen ein groſses, faltenreiches weiſses Tuch feſt und ſucht es mit der geſenkten Rechten und der erhobenen Linken emporzuziehen, bleibt dabei aber für den Beſchauer noch am ganzen Oberleibe unbedeckt; ſie ſteht mit den nackten Füſsen auf einem Streif rötlicher Steinplatten, auf dem wir auch das Monogramm Hans Baldungs finden; links neben dieſen ſind Bretter, auf welchen Kieſel herumliegen, und weiterhin ein offenes Grab ſichtbar, rechts etwas wie eine Steinbank und dahinter ein unbelaubter, mit Flechten bedeckter Baumſtamm. Der Tod, ein Greis mit ſpärlichem Haare, iſt dunkelgelb gehalten; er iſt nicht als völliges Skelett gebildet, ſondern es ſcheint ihm nur die Haut zu fehlen; durch das linke Bein, welches die Bildung eines Pferdebeins zeigt, wird er zugleich als Teufel charakteriſirt[1]); ſein Ausdruck zeigt wilde Gier, der des Weibes phyſiſchen Schmerz und Entſetzen. (H. 0,30, Br. 0,17.)

Das zweite Bild (Nr. 76) zeigt einen ähnlichen Tod, gleichfalls nach links vom Beſchauer, wenn auch weniger ſtark, ausſchreitend. Mit der Linken faſst er eine jüngere Schöne am langen, herrlich braunen Haare, mit den ſteif gehaltenen drei Vorderfingern der abwärts geſtreckten Rechten weiſt er auf ein offenes Grab mit einem Ausdruck des Hohnes, der die darüber angebrachte

---

1) Vergl. *Woltmann*, Die Kunſt im Elſaſs, S. 288.

Auffchrift HIE . MVST . DV . YN überflüffig erfcheinen läfst, indes das Weib, deffen Geficht von Thränen gerötet ift, nach derfelben Seite hin die gefalteten Hände bittend zufammenprefst. Der Hintergrund ift auch hier dunkel; der Tod zeigt eine etwas bräunlichere Farbe als auf dem erften Bilde, auch unterfcheidet er fich von jenem Tode durch feine völlig menfchliche Bildung und dadurch, dafs ihm an allen Gliedern zottenartig eine Menge Muskeln und Sehnen herunterfafern, während dies bei jenem nur am Pferdeknie der Fall ift; auf feiner rechten Bruft ift eine offene Wunde fichtbar; er fchleppt einen weifsgrauen Mantel nach fich. Das Weib ift nur um die Hüften mit einem weifsen Schleier bedeckt, es fteht in Vorderanficht mit wenig vortretender linker Seite aufrecht da. Beide ftehn auf dunkeln Brettern, worauf einige Steine liegen; die Kopfwand des finfteren Grabes ift durch Sträucherwerk kenntlich gemacht. Neben der genannten Auffchrift fteht die Jahreszahl 1514. (H. 0,30, Br. 0,14.)

Nach Eifenmann (Künftlerlexikon S. 624) befindet fich in der Handzeichnungenfammlung der Uffizien die treffliche Studie zu einem der beiden Gemälde in Helldunkel auf braunem Grunde; der Güte des Herrn Malers H. Wüfcher in Florenz verdankt der Unterzeichnete eine Skizze, welche ihm beweift, dafs diefe Handzeichnung (Tafel 413, Nr. 1046) in allen Einzelheiten mit dem erften der beiden Bilder zufammen ftimmt.

Photographifch publizirt find beide Bilder von Braun in Dornach; ein Holzfchnitt nach dem zweiten ift zu finden bei Wörmann, Gefch. d. Mal. S. 443.

Der Unterzeichnete ift nun im Falle, ein drittes Bild derfelben Familie von Todesbildern Hans Baldungs veröffentlichen zu können, welches fich in Form einer Helldunkelzeichnung erhalten hat. Dasfelbe war im Befitze des bekannten Kunftfammlers Herrn Bernhard Keller in Schaffhaufen († 1871); wo es derfelbe erworben hat, ift nicht mehr zu beftimmen, gegenwärtig ift es Eigentum der Erben des Herrn Georg Ofchwald-Keller, zu denen der Schreiber d. gehört. Es ift wie die Zeichnung in den Uffizien eine Federzeichnung auf braunem Papier mit fchwarzen Federumriffen und mit dem Pinfel weifs gehöht, wie es deren von dem Künftler mehrere giebt (vergl. Eifenmann a. a. O.).

Der Zuftand des Blattes ift zwar nicht intakt, indem an einigen Stellen, befonders über dem Knie des Todes Schürfungen in dem Papiere find und die weifse Farbe in der Gegend der Schulterhöhle zu einem Fleck zerrieben ift; alles Wefentliche aber ift wohl erhalten. In feiner Höhe ftimmt es vollkommen zu den Ölbildern (0,30), an Breite übertrifft es das breitere derfelben noch etwas (0,20).

Während das erfte Bafeler Bild das jähe Zufammenfchrecken der vom Tode Angegriffenen, das zweite den bitteren Seelenfchmerz der ihm unerbittlich Verfallenen zeigt, ftellt unfere Zeichnung die Ahnungslofe dar als ein herrlich gebautes nacktes Weib, das fich mit der erhobenen Rechten das reich herabwallende Haar kämmt und dabei eifrig in den mit der Linken vorgehaltenen Spiegel fchaut. Hinter diefer Schönen erfcheint der Tod, nicht mit wilder Gier wie auf dem



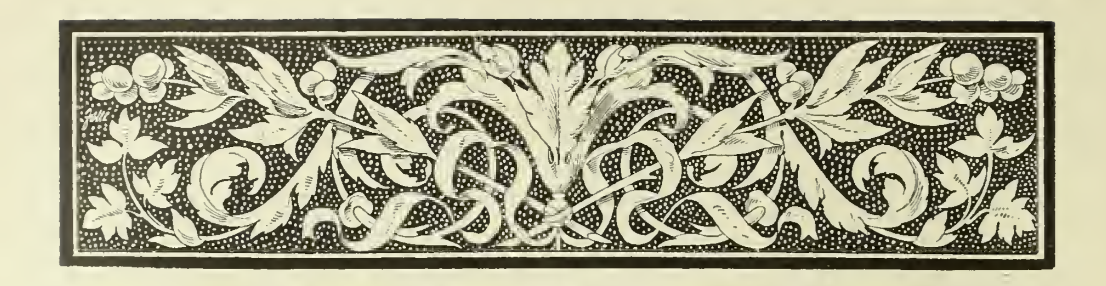
Das Kellerische Todesbild des Hans Baldung Grien.



erſten und nicht mit triumphirendem Hohn wie auf dem zweiten Bild, ſondern mit dem Ausdruck der völlig auf die gelingende Liſt gerichteten, geſpannteſten Aufmerkſamkeit. Er hat, wie das Nachſchleppen ſeines geiſterhaft langen, zweimal von ihm um den Leib geſchlungenen Tuches beweiſt, ſein Opfer völlig umſchlichen; jetzt greift er mit der Rechten nach ihrer Hüfte, mit der Linken unter ihre Bruſt, im nächſten Momente wird ſie ihn auch im Spiegel erſchauen und in bleichem Schreck zuſammenfahren. Mit dem Tode auf beiden Bildern hat er den allgemeinen Typus gemein, wozu beſonders auch eine anatomiſch falſche Erhöhung der Schulterknochen gehört, an den Tod des zweiten Bildes erinnert er durch die menſchliche Bildung des linken Beines, durch die Art, wie der Oberkiefer mit einigen Strichen gegeben iſt, durch die Wunde in der Bruſt und durch den Mantel. Immerhin iſt unſere Zeichnung der dem rechts angebrachten Monogramm beigefügten Jahreszahl 1515 gemäſs um zwei Jahre älter als die Ausführung dieſes zweiten Bildes in Öl.

In der Schönheit der Kompoſition und im Adel der Formen werden die drei Todesbilder des Meiſters von Gmünd einander gleichſtehen.





Hans Schäufelein.

Von **Richard Muther.**

nter den ſogenannten deutſchen Kleinmeiſtern nimmt Hans Schäufelein eine der erſten Stellen ein. Leider ſind wie über die meiſten dieſer Künſtler auch über ihn ſehr wenig Nachrichten erhalten. Neudörffer gedenkt ſeiner mit keinem Worte. Der erſte, welcher einige Angaben über ihn macht, iſt der Frankfurter Buchdrucker Vincenz Steinmayr in der Vorrede ſeiner in Frankfurt 1622 herausgegebenen Holzſchnitte berühmter Meiſter. Auf Steinmayr folgt als zweiter Quellenſchriftſteller 1675 Sandrart. Aber ſchon er nennt Schäufelein nur im Anhang und beginnt ſeine Notizen mit den Worten: „Hanns Scheuffelein war unter den alten Teutſchen ſeiner Zeit ein berühmter Künſtler: von deſſen Leben ich zwar ſo wenig Kundſchaft erlangen können, daſs ich lieber von ihm geſchwiegen hätte." Beſtimmte Angaben über Schäufeleins Leben werden von Sandrart nicht gemacht. Wir erfahren nicht die Zeit ſeiner Geburt und ſeines Todes, nichts über ſeine Beziehungen zu Dürer. Sandrart ſagt nur: „Er iſt ein Bürger der Stadt Nördlingen geweſen, allda und dort herum, wie auch zu Nürnberg er ſeine meiſten Werke gemahlet." Dann heiſst es, Schäufelein habe in Nürnberg verſchiedene berühmte Tafeln hinterlaſſen, die aber meiſt von dort weggekommen ſeien; in Nördlingen ſehe man von ihm in der groſsen Kirche eine Kreuzabnahme und im Rathauſe die Belagerung von Bethulien; in ſeinen Holzſchnitten ſei er Dürer ſehr nahe gekommen.

An Sandrart ſchlieſst ſich 1730 Doppelmayr an. Er iſt der erſte, welcher berichtet, Schäufelein habe „den Grund im Zeichnen und Malen zu Nürnberg ſeiner Geburtsſtadt und zwar, wie gar glaublich iſt, bei Albrecht Dürer gelegt, den er in Gemälden wie in Holzſchnitten accurat zu imitiren wuſste." Später habe er eine groſse Zahl von Holzſchnitten, beſonders den Theuerdank geliefert; zuletzt ſei er zu ſeinen Freunden nach Nördlingen gezogen, habe die Kreuzabnahme und die Belagerung von Bethulien gemalt und ſei dort 1550 geſtorben.

Das iſt alles, was die älteren Schriftſteller über Schäufelein wiſſen. Die Nachricht, Schäufeleins Vater habe Franz geheiſsen, ſei Wollhändler geweſen

und im Jahre 1476 von Nördlingen nach Nürnberg gewandert, wo ihm 1493 Hans geboren worden fei, ift in keinem diefer Werke enthalten. Sie ging im Beginne diefes Jahrhunderts von dem Nördlinger Maler Johannes Müller aus und entbehrt, obwohl fie feitdem in verfchiedene Handbücher überging, jedes urkundlichen Anhaltes.

Auch in neuerer Zeit hat Schäufelein noch keine eingehende Bearbeitung gefunden. Seine malerifche Thätigkeit ift aufser von Waagen nur kurz von Rofenberg im Dohmefchen Sammelwerk und von Woermann in der Gefchichte der Malerei gewürdigt worden, während feine zahlreichen Holzfchnitte bei Bartfch, Paffavant und Nagler lückenhaft aufgezählt find. Die folgenden Zeilen erheben ebenfalls nicht den Anfpruch, irgend welche abfchliefsende Refultate über die Thätigkeit des Künftlers zu geben.

Als Schäufeleins Geburtsort kann mit Sicherheit Nürnberg gelten. Über fein Geburtsjahr find wir nicht unterrichtet. Das Jahr 1493 ift, abgefehen davon, dafs es urkundlich nicht beglaubigt ift, auch deshalb zu verwerfen, weil Schäufelein im Jahre 1502 fchon künftlerifch thätig war. Er ift jedenfalls vor 1493 geboren, wenn man auch nicht bis zum Jahre 1476 zurückzugehen braucht. Auf dem Selbftporträt, das er auf dem Judithbilde von 1515 anbrachte, macht er mehr den Eindruck eines dreifsigjährigen als eines vierzigjährigen Mannes. Sein Geburtsjahr dürfte alfo zwifchen 1476 und 1493, etwa ums Jahr 1485 anzufetzen fein.

Ebenfo wenig wie über das Jahr feiner Geburt wiffen wir darüber, ob und wann er in der Werkftätte Dürers gearbeitet hat. Thaufing hat zuerft darauf hingewiefen, dafs uns Schäufeleins Hand auf dem im Jahre 1502 in der Dürerfchen Werkftatt für den Kurfürften Friedrich von Sachfen ausgeführten, jetzt in Ober St. Veit bei Wien befindlichen Altarwerke begegnet, auf dem der junge Künftler die meiften Köpfe des mittleren Kreuzigungsbildes nach Dürerfchen Skizzen anfertigte. Das läfst aber immer noch unficher, ob er im Schülerverhältnifs zu Dürer ftand oder gleich Dürer ein Schüler Wohlgemuths war und nur als Gehilfe bei Dürer arbeitete. Als Dürer im Jahre 1505 vor feiner Abreife nach Venedig feine Werkftatt auflöfte, fcheint fich dann Schäufelein in Nürnberg als felbftändiger Meifter niedergelaffen zu haben.

Hier eröffnete fich ihm bald eine ausgedehnte Thätigkeit, freilich zunächft nicht auf dem Gebiete der Malerei, fondern auf demjenigen des Holzfchnittes. Dr. Ulrich Pinder in Nürnberg gab im Jahre 1505 einen „Befchloffenen Garten des Rofenkranz Mariä[1]" heraus, ein Buch, das mit einer unendlichen Anzahl von Holzfchnitten der verfchiedenften Hände gefchmückt ift und worin unbedeutende Blätter aus dem 15. Jahrhundert mit hochwichtigen Landfchaftsbildern abwechfeln, die in der ganzen Anlage beinahe an Dürer erinnern. In diefem

1) *Muther*, Die deutfche Bücherilluftration der Renaiffance Nr. 896.

Buche ſind nun auch Schäufeleins Erſtlingsarbeiten — mehrere Paſſionsſcenen — enthalten, von denen allerdings keine mit dem Monogramme bezeichnet iſt.

Eine kleine Anzahl dieſer Holzſchnitte wurde 2 Jahre ſpäter auch in Pinders „Speculum passionis domini nostri Jesu Chriſti[1]) aufgenommen, worin wir zum erſtenmal im groſsen Schäufelein als Illuſtrator kennen lernen. Die 35 umfangreichen, die ganzen Seiten einnehmenden Holzſchnitte ſtellen die gewöhnlichen Scenen der Paſſion, vom Einzuge in Jeruſalem bis zum jüngſten Gerichte dar und zeigen eine verhältnismäſsig groſse Selbſtändigkeit. Direkte Anklänge an Dürer finden ſich faſt nicht vor. Schäufeleins Paſſion hat im Gegenteil mit den Dürerſchen Werken ebenſo wenig gemein wie die gleichzeitigen Holzſchnittfolgen Wächtlins und Urs Grafs. Wir begegnen einem jugendlichen in der Entwickelung begriffenen Künſtler, der noch nicht richtig zeichnen gelernt hat. Wo es ſich um die Darſtellung ruhiger Scenen handelt, ſind ſeine Blätter ſchlicht und anſprechend. Der Abſchied Chriſti von Maria, das Abendmahl, das Gebet am Ölberg, die Verhandlung vor Pilatus, die Befreiung der Seelen aus dem Fegfeuer, die Auferſtehung und andere Blätter würden jedem andern Künſtler Ehre machen. Aber wo es die Darſtellung bewegter Scenen gilt, hört ſeine Kraft auf, die Zeichnung wird unſicher, die Charakteriſtik unedel. Die Bewegung Chriſti beim Einzug in Jeruſalem iſt unbeſchreiblich hölzern, häſslich ſein Auftreten bei der Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel, ebenſo verzeichnet die Fuſswaſchung und die Kreuztragung. Es iſt hier Schäufeleins ſpätere Richtung ſchon klar vorgezeichnet. Ruhige Scenen ſind dem Künſtler auch während ſeines ſpäteren Lebens am beſten gelungen, während er bei der Darſtellung heftiger Affekte ſtets ins Manierirte und Häſsliche verſiel.

Das zeigen nicht weniger als die Blätter des Paſſionswerkes auch die Einzelholzſchnitte dieſer Zeit, von denen leider kein einziger eine Jahrzahl trägt und die man daher ihrem Stile nach zu datiren verſuchen muſs. Da wäre zunächſt die groſse Kreuztragung (Bartſch 28) zu nennen, die ähnlich wie das entſprechende Blatt des Paſſionswerkes angeordnet iſt. Auch hier iſt die Geſtalt des kreuztragenden Chriſtus verzeichnet, während die Landſchaft des Hintergrundes mit ihren Burgen und Bäumen als ſehr gelungen gelten kann. Links unten befindet ſich das vom Künſtler nur in ſeiner frühen Zeit angewendete Monogramm [Monogramm]. Demſelben Ideenkreiſe gehört das Abendmahl (Bartſch 22) an, auf dem die Jünger in einer Halle um einen runden Tiſch verſammelt ſind, ferner ein in München befindliches, Bartſch und Paſſavant unbekanntes Blatt der Dornenkrönung, das in ſeiner rohen Auffaſſung geradezu an Urs Graf erinnert. Wegen der noch nicht ganz ſicheren Zeichnung und der einfachen als Monogramm beigefügten Schaufel wird ſchlieſslich auch das Blatt Bartſch 13: die heilige Familie

1 *Muther* 897, *Bartſch* 34.

hinter einer Mauer, über die man rechts Ausblick in eine Landfchaft hat, in diefe Zeit zu fetzen fein.

Denfelben Charakter wie die Holzfchnitte tragen auch die wenigen Bilder diefer Zeit. Das kleine jetzt im Germanifchen Mufeum [1]) bewahrte Bildchen Chriftus am Kreuze mit Johannes dem Täufer und König David von 1508 ift von geringem Kunftwert und nur als das frühefte Zeugnis der felbftändigen malerifchen Thätigkeit Schäufeleins von Wichtigkeit. Das etwas fpätere jetzt in Berliner Mufeum [2]) bewahrte, mit H S 1511 bezeichnete Abendmahl zeigt eine ähnliche Kompofition wie der Holzfchnitt des Paffionswerkes. Chriftus fitzt mit feinen Jüngern in einer Halle, rechts neben Chriftus Johannes, der mit dem Haupt an der Bruft des Erlöfers ruht, vorn am Tifch einer der Apoftel, der aus einem Kruge fein Glas füllt, rechts Judas, der mit dem Säckel in der Hand davonfchleichen will.

Was Schäufelein fonft noch in diefer Nürnberger Zeit gearbeitet hat, läfst fich nicht mehr nachweifen. Schon bald nach der Vollendung des Abendmahles fiedelte er aus Nürnberg nach Schwaben, dem Stammlande feiner Familie, zunächft nach Augsburg, über, wo mit dem Jahre 1510 eine umfangreiche künftlerifche Thätigkeit begonnen hatte. Kaifer Maximilian bereitete im Vereine mit Konrad Peutinger die Herausgabe feiner Holzfchnittfolgen und illuftrirten Prachtwerke vor, und zu den Künftlern, welche als Illuftratoren dazu herangezogen wurden, gehörte neben Dürer, Springinklee, Burgkmair und einem unbekannten Meifter L. B. auch Hans Schäufelein.

Dafs derfelbe im Jahre 1512 nach Augsburg überfiedelte, läfst fich zwar mit Sicherheit nicht beweifen, da in den Augsburger Steuerbüchern nicht er, fondern nur ein „P. Scheifelins Kind" in diefen Jahren öfter genannt wird. Nur die Art, wie de Negker in feinem bekannten Briefe an den Kaifer vom 27. Oktober 1512 [3]) Schäufeleins erwähnt, läfst auf die perfönliche Anwefenheit des Künftlers in Augsburg fchliefsen.

Nachdem Hans Burgkmair im Jahre 1511 die „Genealogie" des Kaifers vollendet hatte, wurde Schäufelein, wie man annimmt, mit der Illuftration des Theuerdank beauftragt. Auch dafür, dafs er der Meifter der Theuerdankblätter fei, giebt es freilich einen urkundlichen Beweis nicht. Von den 118 Holzfchnitten des Buches tragen nur 8, die Nummern 13, 30, 39, 42, 48, 58, 69 und 70, fein Monogramm, aufserdem ift einer — Nr. 70 — mit dem Monogramm des Holzfchneiders de Negker bezeichnet. Eine fchriftliche Notiz über den Verfertiger der Illuftrationen findet fich in den älteften Ausgaben des Buches ebenfalls nicht. Erft Matthäus Schultes giebt im Jahre 1679 in feinen zwei Ausgaben auf dem

1) Katalog Nr. 200.
2) Katalog Nr. 560.
3) *Herberger*, Konrad Peutinger in feinem Verhältnis zu Kaifer Maximilian, Anmerkung 95.

Titelblatte an, daſs der Theuerdank „von dem alten vortrefflichen und berühmten Maler Scheifelin von Nördlingen mit 117 gar künſtlich geriſſenen, nachmals in Holz geſchnittenen ſchönen Figuren ausgeziehret und beleuchtet worden ſei“. Trotz dieſes Fehlens einer Urkunde kann man jedoch aus dem Stil mit ziemlicher Sicherheit auf Schäufelein ſchlieſsen und wird auch nach dem neuerdings von Paſſow [1] gemachten Verſuch, die Theuerdankblätter verſchiedenen Meiſtern zuzuteilen, bis auf weiteres an Schäufeleins Urheberſchaft feſtzuhalten haben. Einen günſtigen Illuſtrationsſtoff fand er beim Theuerdank nicht. Immerhin beweiſt die Bewunderung, die das Werk noch heute findet, in wie hohem Grade es dem Künſtler gelungen iſt, den öden Stoff des Gedichtes durch ſeine Bilder zu beleben.

Obwohl der Theuerdank erſt im Jahre 1517 im Drucke veröffentlicht wurde, ſcheinen doch die Zeichnungen bereits im Jahre 1513 zum gröſsten Teile vollendet geweſen zu ſein, und der Künſtler fand in dieſem Jahre Zeit, für die Kloſterkirche zu Ahauſen bei Öttingen ein groſses figurenreiches Altarwerk, deſſen Mittelbild die Krönung Mariä darſtellt, zu vollenden.

Der Theuerdank war indeſſen keineswegs das einzige Werk, an welchem Schäufelein damals vom Kaiſer Maximilian beſchäftigt wurde. Auch an der Illuſtration des Weiſskunigs, der proſaiſchen Lebensbeſchreibung des Kaiſers, deren Herausgabe man in dieſen Jahren vorbereitete, hat er hervorragenden Anteil. Von den 237 Holzſchnitten dieſes Buches gehören etwa 160 Burgkmair, 70 Schäufelein, 5 Springinklee und einige wenige dem Meiſter L. B. an. Daſs Schäufeleins Arbeiten denen Burgkmairs nicht ebenbürtig ſind, darf nicht wunder nehmen. Solche hohe majeſtätiſche Männergeſtalten, die ſich in prächtigen Räumen bewegen, ſolche ſchlankgewachſene üppige Weiber, die an die Frauen Leonardo da Vinci's erinnern, ſolche kühn hingeworfene Landſchaften wie Burgkmair vermochte er nicht zu geben. Seine Männergeſtalten ſind unterſetzt, ihre Köpfe im Vergleich zu den Körpern zu groſs; ſeine Frauen klein, buſenlos, mit ſtark hervortretendem Leib, groſsem, aber nichtsſagendem Auge, zurückliegender Stirn, ſtumpfer und dicker Naſe; alle Blätter ſind fleiſsige Arbeiten, in denen ſich aber noch ein gewiſſer kleinlicher Zug bemerkbar macht.

Während der Künſtler an dieſen Werken des Kaiſers arbeitete, hat er aber gleichzeitig eine ausgedehnte Privatthätigkeit für alle bedeutenderen Offizinen Augsburgs entfaltet.

Obwohl er mit Hans Schoenſperger dem ältern, von dem er als Illuſtrator der kaiſerlichen Bücher ſeine Bezahlung erhielt, mannigfache Streitigkeiten hatte, trat er doch früh mit deſſen Sohne, dem jüngern Schoenſperger in Verbindung. 1512 lieferte er für ein von dieſem gedrucktes Evangelienbuch [2]) 5 groſse mit dem Monogramm bezeichnete Holzſchnitte, welche die Anbetung des Chriſt-

1) Im Serapeum IV, p. 13, alles Nähere in meiner Geſchichte der Bücherilluſtration.
2) *Muther* 898.

kindes durch Maria und die Könige, die Kreuzigung, die Auferstehung und die Ausgiefsung des heiligen Geistes darstellen. Bald darauf, im Jahre 1513, illustrirte er ein ohne Angabe des Druckers, aber wahrscheinlich ebenfalls bei Schoensperger erschienenes deutsches Gebetbüchlein „Via felicitatis"[1]) worin alle Seiten von 4 reichen Randleisten eingefafst, die Initialen mit Laubwerk und Masken verziert sind und Scenen aus dem Leben Christi, der Maria und der Heiligen vorgeführt werden.

In demselben Jahre beauftragte ihn der Buchdrucker Hans Othmar, welcher zuerst in Tübingen und Reutlingen gedruckt hatte und seit dem Beginne des 16. Jahrhunderts in Augsburg thätig war, die Holzschnitte zu einer Legenda aurea[2]) anzufertigen, und Schäufelein wufste den 251 kleinen Textholzschnitten, die er aufser dem grofsen Titelbilde zu dem Buche lieferte, hauptsächlich durch vortreffliche Behandlung der Landschaft Abwechselung und künstlerische Wirkung zu verleihen.

Er wurde durch diese ausgedehnte Thätigkeit so bekannt, dafs bald auch andere als Augsburger Offizinen ihn mit Aufträgen überhäuften. So wendete sich im Jahre 1514 Adam Petri in Basel an ihn, und Schäufelein lieferte für das von diesem vorbereitete Plenarium[3]) nicht nur 5 grofse Holzschnitte, welche gleich denen des Augsburger Plenariums von 1512 Christus am Kreuz, die Ausgiefsung des heiligen Geistes, die Anbetung des Kindes durch Maria, die heil. 3 Könige und die Auferstehung darstellten und vom Baseler Meister HF vortrefflich geschnitten wurden, sondern auch die 54 kleineren Blätter des Textes, welche die einzelnen Sonntagsevangelien illustriren.

So kam das Jahr 1515 heran, in welchem der Künstler wieder in den Stammsitz seiner Familie, nach Nördlingen, übersiedelte.

Nördlingen behauptete bekanntlich schon längst in der Kunstgeschichte seine Stellung. 35 Jahre lang hatte der alte Friedrich Herlin dort gearbeitet. Sobald Schäufelein eine Nördlinger Kirche aufsuchte, traten ihm die farbenprangenden Bilder dieses Meisters entgegen. In der Georgskirche sah er die Flügelbilder des Fuchshartschen Altares mit Scenen aus der Kindheit und der Passion Jesu; in der Stadtkirche das figurenreiche Eccehomobild von 1468 und das grofse Triptychon mit der thronenden Maria, das Herlin selbst 1488 gestiftet hatte. War Schäufelein bisher in seiner Malweise ausschliefslich von Dürer abhängig gewesen, so lernte er jetzt den flandrischen Stil kennen. Namentlich die prächtigen Gewänder, die Herlin mit satten, leuchtenden Farben zu malen verstand, erregten seine Bewunderung. Und so tritt er als Maler jetzt in eine neue Phase. Wenn er von jetzt an zarter und verschmolzener malt als Dürer, so verdankt er das dem Einflufs, welchen die Werke Friedrich Herlins auf ihn ausübten. Und es

1) *Muther* 900; daselbst auf Tafel 178—183 zahlreiche Abbildungen.
2) *Muther* 904.
3) *Muther* 904.

war ihm in den nächsten Jahren häufig Gelegenheit zur Entfaltung seiner ganzen Kraft geboten.

Das erste Bild, welches er in Nördlingen malte, ist die Geschichte der Judith und des Holofernes in der Bundesstube des Rathauses, wo später die Sitzungen des schwäbischen Bundes abgehalten wurden. Er fertigte zunächst eine fleissige Studie an, die jetzt im germanischen Museum in Nürnberg[1] bewahrt wird, um sodann das Bild in Ölfarben auf die nasse Wand zu übertragen. Die ganze Anordnung hat noch etwas Mittelalterliches. Vor einem und demselben Hintergrund werden die verschiedensten Scenen aus dem Leben der Judith dargestellt. Oben rechts kommt sie mit ihren Mägden herbei, in der Mitte des Vordergrundes steht sie flehend vor Holofernes, links hält sie das abgeschlagene Haupt desselben in der Hand, während oben der Kampf zwischen den Amalekitern und Israeliten wütet. Aber mit welcher Meisterschaft ist die ganze grosse Komposition bewältigt! Von hervorragender Schönheit ist die jungfräuliche Gestalt der Judith mit ihrem goldbrokatenen Kleide, ihrem blauen Mantel und ihrer weissen Haube. Reizend sind die übrigen Frauengestalten, sowie die idyllisch einsam daliegenden Häuser der Landschaft, und selbst die Gefechte der Landsknechte sind mit grosser Lebendigkeit behandelt. Unter dem Gefolge des Holofernes steht Schäufelein selbst, ein etwa 30jähriger Mann mit schwarzer Kappe, braunem Mantel, langem blonden Haar und glattrasirtem Gesicht, und sieht mit seinen blauen Augen aufmerksam dem Vorgange zu. An der Wand links steht: Johannes Scheifelin pinxit 1515. Zeichenfehler kommen in dem Bilde nirgends mehr vor, nur die Gestalt der knieenden Judith, die das Haupt des Holofernes in der Hand hält, macht einen etwas gequälten Eindruck. Der Nördlinger Rat war mit dem Werke so zufrieden, dass er dem Künstler dafür, wie aus der Stadtkammerrechnnng hervorgeht, nicht nur 42 fl. 20 kr. zahlte, sondern auch das Nördlinger Bürgerrecht verlieh. Nicht minder vortrefflich ist das im Jahre 1515 entstandene Abendmahl am Levitenstuhl des Ulmer Münsters. Hier sieht man, wie viel Schäufelein seit dem Jahre 1511, als er das Berliner Abendmahl entwarf, gelernt hat. Die Scene geht in einer weiten Säulenhalle vor sich, durch die man freien Ausblick auf den Ölberg hat, wo der Engel mit dem Kreuz dem betenden Christus erscheint, während die Jünger im Schlafe liegen und seitwärts die Kriegsknechte herannahen. Christus und die Jünger sind so gruppirt, dass 10 an der Rückseite, 2, von denen einer den Wein einschenkt, an der Vorderseite des Tisches sitzen. Rechts steht in einem gelben Gewande Judas mit dem Geldbeutel, links ein bärtiger Mann, der Brot und Wein heranbringt und in dem man keinen andern als den Maler selbst erkennen kann, da bis auf den wallenden Vollbart, den sich der Künstler in diesem Jahre wachsen liess, die Züge vollständig dem Selbstporträt auf dem Judithbilde ähneln. Das Kolorit ist von leuchtender Klarheit und das Bild, das unten mit

1) Katalog Nr. 201.

HS 1515 bezeichnet ist, auch deshalb von Wichtigkeit, weil in ihm zum erstenmal eine streng durchgeführte italienische Renaissancearchitektur als Hintergrund angebracht ist. Störend ist nur die verkrüppelte Gestalt des Johannes, der nicht neben Christus, sondern — viel kleiner als dieser — auf dessen Schofse sitzt, ein Zug, den Schäufelein übrigens aus dem Abendmahlsblatte in Dürers grofser Passion herübergenommen hat.

Mit diesem Abendmahl stehen noch verschiedene andere Bilder dieser Zeit in Zusammenhang.

Man wird nicht irren, wenn man den in der Münchener Pinakothek[1]) bewahrten, ganz von vorn gesehenen Christuskopf mit langem in der Mitte gescheitelten Lockenhaar und violettem Gewand als eine Studie zu dem Christuskopfe des Ulmer Werkes betrachtet.

Aufserdem gehören in diesen Kreis die zwei kleinen mit dem Monogramm HS und der Jahreszahl 1515 bezeichneten Altarflügel in Karlsruhe[2]), von denen der eine die Darbringung Christi im Tempel, der andere die Kreuzigung schildert, und die ursprünglich ohne Zweifel die Flügel des Ulmer Abendmahles bildeten. Vor dem Altar einer gotischen Kirche, worauf die Tafeln mit den 10 Geboten liegen, steht rechts der Hohepriester Simeon, das Jesuskind haltend, links knieen Hanna mit dem Taubenpaar, dahinter Maria, Joseph und die heiligen Frauen. Auf dem andern Flügel sieht man oben zwei schwebende, wehklagende Engel, unten Magdalena, die den Kreuzesstamm umschlingt, rechts den gläubigen Hauptmann und zwei Kriegsknechte, links Maria von Johannes gehalten und die andere Maria betend. Besonders liebevoll ist auch hier der Hintergrund ausgeführt, auf dem man rechts einen von Bergen umgebenen See, links auf einer Anhöhe eine Kirche bemerkt.

Auch in dem kleinen mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1516 bezeichneten, jetzt in der Münchener Pinakothek[3]) bewahrten Bildchen, Christus am Ölberg, sind nur Reminiszenzen aus dem Ulmer Abendmahl enthalten.

Das hauptsächlichste 1516 entstandene Bild ist aber die von dem Nördlinger Pfarrer Emeran Wayer in die Georgskirche gestiftete, jetzt im Nördlinger Rathause bewahrte Beweinung Christi[4]), eine Komposition von 9 Figuren, unter denen der links stehende heilige Georg mit dem Drachen das Hauptinteresse in Anspruch nimmt. Der Körper des vom Kreuz herabgenommenen Christus ist zwar nicht fein durchmodellirt und von einem unangenehm gelblichen Inkarnat, aber der Gesichtsausdruck ist ein unbeschreiblich edler, die Lage des verkürzten Körpers trefflich gelungen. In den weiblichen Köpfen spricht sich wieder besonders das Schönheitsgefühl des Meisters aus, und auch der Baumschlag und

1) Amtlicher Katalog Nr. 266.
2) Katalog Nr. 230 und 256.
3) Amtlicher Katalog Nr. 264.
4) Vergl. *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Deutschland I, p. 355.

der ganze übrige landſchaftliche Hintergrund iſt fleiſsig durchgebildet. Links kniet der Stifter, der von ſeinem Biſchof dem Heiland empfohlen wird.

Dicht neben dieſem Bilde iſt im Nördlinger Rathaus ein anderes Werk aufgehängt, das von der am Dreikönigsabend 1517 geſtorbenen Anna Böſſin, „Jörgen Brügels Münzmeiſters Hausfrau", in die Georgskirche geſtiftet wurde und darſtellt, wie Chriſtus ſich von ſeiner Mutter und den Schweſtern des Lazarus verabſchiedet. Auch hier iſt die Bewegung Chriſti edel und die Landſchaft wieder beſonders betont.

Unbekannt iſt, für wen Schäufelein in demſelben Jahre das groſse Ecceehomobild malte, das aus der Wallerſteinſchen Sammlung in die Burg von Nürnberg überging und von Waagen (Künſtler und Kunſtwerke I, S. 158) zuerſt gewürdigt wurde. „Oben in einer Säulenhalle erſcheint nach Waagens Beſchreibung Chriſtus und wird von Pilatus dem Volke gezeigt; unten ſtehen lärmende Juden, die zu der ohnmächtigen, von den heiligen Frauen umgebenen Maria einen ſcharfen Gegenſatz bilden; das Ganze iſt in Leimfarben leicht auf die Leinwand einſchrafſirt."

Aus dem Jahre 1518 ſtammt das ſogenannte Hoſtienbild, das ſich in der Herrgottskirche zu Nördlingen befinden ſoll und die Wundergeſchichte von 1381 vorführt, welche die Veranlaſſung zur Gründung und Erbauung des urſprünglichen Karmeliterkloſters und der St. Salvatorkirche in Nördlingen gegeben hat. Oben ſteht die Jahreszahl 1518, unten 1381. Ich habe das Original ſelbſt in der Herrgottskirche nicht vorgefunden und kenne nur die Kopie Doppelmayrs, welche im Nördlinger Rathaus bewahrt wird.

Aus den Jahren 1519 und 1520 ſind datirte Bilder Schäufeleins nicht vorhanden, doch ſcheinen einige undatirte Arbeiten ihrem Stil nach dieſer Zeit anzugehören.

Da haben wir znnächſt den Schmerzensmann im Nördlinger Rathaus, ein Bild, das urſprünglich ohne Zweifel für ein Hoſpital beſtimmt war. Rechts und links ſieht man Arme und Krüppel, in der Mitte ſteht auf einer groſsen Lade, die zum Aufnehmen von Almoſen beſtimmt iſt, Chriſtus, eine groſsartige nackte Geſtalt mit flatterndem Lendentuch, von leuchtendem Strahlenglanz umfloſſen. Die Inſchrift lautet: „Danielis cap. IV. Gebent ihr heilig Almoſen den Armen, ſo wird ſich Got über eur Sünd erbarmen." Darunter ſteht „Yſaias LVIII. Brich dein Brot den hungrigen unn die armen unn die elenden für in dein Haus." Es tritt uns hier wieder dasſelbe ſonderbare Chriſtusideal mit dem langen Geſicht, der ſpitzen Naſe und den kleinen Augen entgegen, das wir im Ulmer Abendmahl und im Bilde der Münchener Pinakothek kennen lernten.

In derſelben Zeit dürften die 4 kleinen Flügelbilder für den Altar der Kirche von Hohlheim entſtanden ſein, die ſich jetzt ebenfalls im Nördlinger Rathaus befinden und die Jugend Chriſti ſchildern. Der Engel erſcheint der Maria, Maria begegnet der Eliſabeth, das Kind wird durch Maria und Joſeph, dann durch die Könige angebetet, während im Vordergrunde gewöhnlich die Stifter knieen.

Schliefslich ift in die Zeit um 1520 auch das grofse Altarwerk des Kartäuferklofters St. Peter zu Chriftgarten zu fetzen, wovon 4 Flügelbilder fich jetzt in der Münchener Pinakothek [1]), zwei in Schleifsheim und zwei im germanifchen Mufeum in Nürnberg befinden [2]) und worin Schäufelein auf der Vorderfeite das Leben der Maria, auf der Rückfeite die Paffion Chrifti in allen Einzelheiten vorführte. Der Chriftustypus ift der gleiche wie im Ulmer Abendmahl und im Münchener Kopfe, und die Bilder felbft haben fo viel mit einer fpäter zu erwähnenden, im Jahre 1516 erfchienenen Holzfchnittfolge gemein, dafs man fie mit Recht in diefe Jahre wird fetzen können.

Dasfelbe gilt von 4 anderen zufammengehörigen Tafeln im germanifchen Mufeum [3]), die aus dem Minoritenklofter Maihingen ftammen und wahrfcheinlich urfprünglich die Flügelbilder eines Holzfchnitzaltars bildeten. Die erfte zeigt auf der Vorderfeite die heilige Brigitta vor einem Kruzifix, auf der Rückfeite den Stammbaum von Heiligen; die zweite auf der Vorderfeite den heiligen Onofrius in einem Buche lefend, auf der Rückfeite die Kreuztragung; die dritte auf der Vorderfeite, wie der heilige Onofrius von einem Engel die Hoftie empfängt, auf der Rückfeite die Gefangennehmung Chrifti; die vierte auf der Vorderfeite, wie der heilige Hieronymus vor einem Kruzifix kniet, auf der Rückfeite die Geifselung des Heilandes.

Den Abfchlufs der malerifchen Thätigkeit diefer Zeit machen endlich zwei datirte Werke in Nördlingen, die als die reifften Bilder Schäufeleins gelten können und in deren kräftigem Kolorit fein Anfchlufs an Herlin befonders bemerkbar ift.

Am 8. März 1521 ftarb der Münzmeifter Jörg Brügel, der Mann der Anna Brügel, welche im Jahre 1517 die Tafel „Chrifti Abfchied von Maria und Martha“ geftiftet hatte. Auch er ftiftete in die Georgskirche ein Bild, welches die Krönung der Maria durch Gottvater und Chriftus darftellt und jetzt ebenfalls gleich dem Bilde von 1517 im Nördlinger Rathaufe bewahrt wird. Unten fieht man die Jünger, von denen die einen auf den leeren Sarg der Maria hinweifen, die anderen emporblicken, wo fie von Gottvater gekrönt wird; in der Ecke knieen die Stifter aus der Familie Brügel, ein Mann mit einem Sohn und zwei Frauen mit zwei jungen Mädchen. Den Auftrag zu dem zweiten 1521 entftandenen Bilde gab dem Maler der aus einer alten Nördlinger Familie ftammende kaiferliche Rat Nikolaus Ziegler, der trotz feiner langjährigen Abwefenheit für feine Vaterftadt ftets ein warm fühlendes Herz bewahrte. Er liefs in den Jahren 1511—1519 in der Georgskirche eine Kapelle erbauen und den Altar derfelben [4]) von Hans Schäufelein ausführen, den er für feine Arbeit mit der für die damalige Zeit fehr hohen Summe von 175 Goldgulden belohnte. Das Mittelbild des urfprünglichen

1) Amtlicher Katalog Nr. 260—263.

2) Katalog Nr. 206 und 207.

3) Katalog Nr. 203—205.

4) Vergl. *Chriftian Mayer*, Die Stadt Nördlingen, 2. Lieferung.

Altarwerkes ſtellt in einer Kompoſition von 10 Figuren die Beweinung des Heilandes nach der Kreuzabnahme dar. Links ſieht man die Schädelſtätte, wo das Kreuz Chriſti ſich neben 5 anderen Kreuzen erhebt, rechts dehnt ſich das Land bis zu einem ſteilen Gebirge aus, an deſſen Fuſs ſich die Stadt Jeruſalem mit ihren Kuppeln und Türmen lagert. Im Vordergrund ſammelt ſich um den herabgenommenen Leichnam Chriſti eine Gruppe von 9 Perſonen, die vortrefflich vom Künſtler charakteriſirt ſind. Das herzbrechende Wehe in dem Geſichte der Maria und der neben ihr knieenden Matrone, die ausſtrömende Klage einer Jüngerin, die in lautem Schmerz die Arme emporhebt, der wortloſe tiefe Gram im Angeſicht der ſeitwärts ſtehenden Magdalena wirken ergreifend zuſammen. Zu dieſem Mittelbild gehören zwei ſchmale Flügelbilder. Auf den äuſsern Flügeln ſteht links der Apoſtel Paulus mit dem Schwert., rechts Kaiſer Konſtantin, dem ein Engel das Schwert aus den Wolken herabreicht. Die zwei Innenflügel ſtellen in weiſsen Niſchen die heilige Eliſabeth, welche einem Armen Wein in eine Schale gieſst, und die heilige Barbara dar — beides ſchöne ſchlanke Geſtalten, die auch neben den Figuren Holbeins auf dem Sebaſtiansaltar mit Würde beſtehen können. Der Kopf der Barbara beſonders gehört zu dem Trefflichſten, was die ſchwäbiſche Schule hervorgebracht hat. Jetzt wird nur das Mittelbild noch in der Georgskirche bewahrt, während die Flügelbilder losgelöſt und aus einander geſägt der Sammlung auf dem Rathaus eingefügt ſind. Für Schäufeleins Richtung iſt dies Werk beſonders bezeichnend. Es nähert ſich, wie ſchon Waagen mit Recht hervorhob, in der ganzen Anlage den frühen Altarwerken Dürers, zeigt aber ebenſo klar den Einfluſs des alten Herlin im Kolorit. Die Falten der Gewänder ſind nicht ſo knitterig, die Farben von ſatterem, wärmerem und harmoniſcherem Ton als bei Dürer, in dem Fleiſche herrſcht ſtatt des rötlichbraunen Tones von Dürer ein klarer goldgelber vor, und auch einige bei den Gewändern angewandte Farben kommen in der Schule Dürers faſt nie, um ſo öfter auf Bildern Herlins vor. Mit dieſer Beweinung Chriſti hat Schäufelein als Maler ſeine höchſte Höhe erſtiegen.

Ebenſo fruchtbar wie als Maler war er aber in den erſten 10 Jahren ſeines Nördlinger Aufenthaltes als Zeichner für den Formſchnitt.

Die Augsburger Offizinen erhielten auch nach ſeiner Überſiedelung nach Nördlingen die Verbindung mit ihm aufrecht. Er illuſtrirte 1515 die von Silvan Othmar gedruckte „Legende der Katharina von Siena“[1]) mit 42 kleinen Holzſchnitten und beteiligte ſich neben Hans Burgkmair an der Illuſtration des von Wolfgang Man, dem Kaplan des Kaiſers Maximilian, verfaſsten, von Hans Schoenſperger dem Jüngern gedruckten „Leidens Jeſu Chriſti“[2]). Über den Anteil, den er an der Illuſtration dieſes Buches hat, ſind ſehr unnötige Vermutungen aufgeſtellt worden. Seine Holzſchnitte unterſcheiden ſich auſser durch ihren Stil von

1) *Muther* 908. — 2) *Muther* 909.

Burgkmairs Arbeiten fchon äufserlich dadurch, dafs fie einige Millimeter kleiner find als jene. Es gehören Schäufelein (von dem Widmungsbilde an gezählt) in dem Buche die Nummern 10, 12—16, 21—24, 26 und 27, alfo im ganzen 12. Während in den Paffionsbildern diefes Buches Schäufelein neben Burgkmair fchwer beftehen kann, find die Blätter in einem andern Werke um fo bedeutender, einem Evangelienbuch[1], deffen Druck Thomas Anshelm in Hagenau vorbereitete. Mit den 58 Holzfchnitten diefes Werkes, von denen 47 mit dem Monogramm [Monogramm] bezeichnet find, hat Schäufelein alle feine bisherigen Leiftungen übertroffen. Sie find von einer grofsartigen Erfindungskraft und ftehen kaum Burgkmairfchen Arbeiten nach. Für welches Buch fie urfprünglich geliefert waren, wufste man lange Zeit nicht. Bekannt find fie hauptfächlich dadurch geworden, dafs 1537 Egenolf in Frankfurt unter dem Titel „Doctrina, vita et passio Jefu Chrifti“ eine neue Ausgabe davon veranftaltete. Ebenfo vortrefflich find die 21 Zeichnungen, die Schäufelein 1517 für Hans von Leonrodts von Silvan Othmar gedruckten „Himmelwagen und Höllenwagen[2]) lieferte.

Seit dem Jahre 1517 war er ferner an einer weiteren von Kaifer Maximilian vorbereiteten Holzfchnittfolge befchäftigt. Denn während er zur Arbeit am Triumphzug nicht mit herangezogen wurde, kann fein Anteil an den feit 1517 vorbereiteten „Öfterreichifchen Heiligen“[3]) als ficher gelten. Seine Blätter ftehen zu denjenigen Burgkmairs und Springinklees in demfelben Gegenfatze, wie wir ihn beim Weifskunig gefunden haben. Burgkmair führt uns hochragende Geftalten vor, die fich in weiten Säulenbauten bewegen; Springinklee giebt unruhigere zerfahrene Kompofitionen, Figuren, die von fchweren flatternden Gewändern umgeben find; Schäufeleins Geftalten endlich find klein und gedrungen und bewegen fich mit Vorliebe in Landfchaften, die überreich mit Laubwald bewachfen find. Schäufeleins Anteil genau abzufondern, ift kaum möglich. Sicher gehören ihm in dem Buche aber die Nummern 21 (St. Colman), 47 (St. Goudran, König von Frankreich), 63 (Ladislaus I. von Ungarn), 64 (die heilige Landrade, Äbtiffin von Münfter-Bilfen), 88 (der heil. Rhaton, Gründer des Klofters Werden in Bayern), 118 (die heil. Walpurgis, Äbtiffin von Heidenheim) u. a. an. Übrigens hat Schäufelein nicht nur Zeichnungen geliefert, fondern fich auch am Schnitte felbft, der in den Jahren 1517/18 vollendet wurde, beteiligt. Auf der Rückfeite der Holzftöcke, die jetzt in der Wiener Hofbibliothek bewahrt werden, find bekanntlich mit Tinte die Namen der Formfchneider (Hans Frank, Hans Liefrink, Alexius Lindt, Joft de Negker, Wolfgang Refch, Hans und Wilhelm Taberith, Nikolaus Seemann u. a.) aufgefchrieben, und unter diefen befindet fich auch derjenige Schäufeleins.

1) *Muther* 911. Dafelbft auf Tafel 184 und 185 zwei Abbildungen.

2) *Muther* 916. Dafelbft auf Tafel 186—189 mehrere Abbildungen. *Bartfch* Nr. 110—131.

3) Vgl. meinen Auffatz über Hans Burgkmair in der „Zeitfchrift für bildende Kunft“ 1884 Nr. 11 und 12.

Nachdem er 1518 feine Arbeit an den „Öfterreichifchen Heiligen“ vollendet hatte, war er 1523 wieder für Hans Schoenfperger d. j. thätig, der damals die foeben erfchienene Wittenbergifche Ausgabe des Neuen Teftamentes nachdruckte und Schäufelein aufforderte, die darin enthaltenen Holzfchnitte umzuarbeiten. Aber die Arbeit fcheint dem Buchdrucker zu langfam gegangen zu fein, denn er entfchlofs fich, als Titelbild vor der Apoftelgefchichte die Ausgiefsung des heiligen Geiftes aus dem Evangelienbuch von 1512 zu wiederholen, fowie 16 Blätter der Apokalypfe unverändert aus der Wittenberger Ausgabe herüber zu nehmen. Nur die vor jedem Evangelium ftehenden Abbildungen der Verfaffer und 5 Blätter der Offenbarung lieferte Schäufelein neu und fteht in ihnen den bedeutendften Illuftratoren der Apokalypfe, Dürer, Burgkmair und Holbein, würdig an der Seite[1]).

Auch Einzelblätter mufs er in diefer Zeit fehr viele angefertigt haben, da ja Dürer 1521 in den Niederlanden Schäufeleins Holzfchnitte in gröfseren Partien, auf einmal 2 Riefs und 4 Buch um 3 Gulden verkaufen konnte. Leider ift auch von diefen fpäteren Einzelblättern keines datirt, fie müffen wie die früheren nach ihrem Stile angefetzt werden, wozu fowohl die Bilder wie die datirten Bücherilluftrationen behilflich fein können.

Da haben wir zunächft einen fehr feltenen, bei Bartfch, Paffavant und Nagler fehlenden, im Münchener Kupferftichkabinett bewahrten Holzfchnitt „Chriftus am Ölberg“, der den Gegenftand in ähnlicher Weife wie das in München bewahrte Bildchen vorführt, alfo wohl gleichzeitig mit diefem entftanden fein wird. Chriftus kniet vor dem Felfen nach links gewendet, unten fchlafen die drei Jünger, oben links erfcheint der Engel mit dem Kelch, im Hintergrunde rechts Judas mit den Schächern, links unten fteht das Monogramm [Monogramm]. Gleichzeitig fcheinen die bekannten Soldatenbilder (Bartfch 98—101) angefertigt zu fein, da fie eine überrafchende Ähnlichkeit mit den Blättern des Anshelmfchen Evangelienbuches von 1516 haben. Etwas fpäter wird das vortreffliche Blatt Bartfch Nr. 12 entftanden fein, welches Maria darftellt, wie fie das auf dem Schofse der heiligen Anna fitzende Kind anbetet, ein Blatt, das fich durch fchöne Anordnung der Figuren und einfachen fchlichten Faltenwurf der Gewänder auszeichnet. Aus der Blütezeit des Künftlers endlich, aus der Zeit, wo er die Apokalypfe illuftrirte, ftammt das Blatt der Verkündigung, Bartfch Nr. 6. Der Säulenbau, in dem Maria fich aufhält, ift in reinem oberitalienifchen Renaiffanceftil gehalten, wie er fonft nur bei Burgkmair vorkommt, und die Säulen find mit üppigen Blumengewinden geziert. Eine ähnliche italienifche Architektur findet fich auf dem Blatt des bis zu den Hüften fichtbaren, in einer Nifche ftehenden Schmerzenmannes (Barfch Nr. 41), worin namentlich die unten fchwebenden Engel mit dem Fruchtkranz beachtenswert find.

1) *Muther,* Tafel 190—198. Vgl. auch meine Befchreibung der „Alteften deutfchen Bilderbibeln“ Nr. 40.

Bei dieser umfangreichen Thätigkeit, welche Schäufelein bis 1523 entfaltete, mufs es um so mehr wunder nehmen, dafs aus den folgenden 10 Jahren kein einziges datirtes Werk des Künstlers weder auf dem Gebiete der Malerei noch auf dem des Holzschnittes zu nennen ist. Erst aus dem Jahre 1532 stammt das Altargemälde zu Oberndorf bei Bopfingen, das uns in die letzte Periode seiner Thätigkeit hinüber führt. Die Mittelbilder zeigen vier Scenen aus dem Leben des heil. Georg, wie er vom Drachen überfallen wird, den Drachen tötet, vor dem Richter steht und das Martyrium erduldet, während die Seitenflügel die heil. Barbara und Katharina, die Predellenbilder die Verkündigung und zwei Bischöfe vorführen. Die Ausführung ist nicht mehr so sorgfältig wie auf frühern Werken, dafür sind die Scenen viel bewegter dargestellt als vorher und die landschaftlichen Teile beinahe noch mehr als sonst betont.

Dieselbe Beobachtung machen wir bei Schäufeleins letzten, seit dem Jahre 1533 gelieferten Illustrationen. In Augsburg, für dessen Offizinen er bisher hauptsächlich gearbeitet hatte, war unterdessen vieles anders geworden. Der jüngere Hans Schoensperger und Silvan Othmar, die den Künstler seither beschäftigt hatten, waren nicht mehr thätig, an ihre Stelle waren Heinrich Steiner und Alexander Weifsenhorn getreten. Mit diesen beiden Buchdruckern trat Schäufelein noch in den letzten 7 Jahren seines Lebens in Verbindung. Nachdem er sich im Jahre 1533 mit einigen Zeichnungen an der Illustration der von Steiner gedruckten Bonerschen Übersetzung des Thukydides [1]) beteiligt hatte, lieferte er 1534 das grofse Titelbild zu Steiners Folioausgabe der Bibel [2]) und 40 vortreffliche Blätter zu Johann von Schwarzenbergs „Memoriale der Tugend" [3]). Die Holzschnitte dieses letztern Werkes, welche Scenen aus der biblischen und profanen Geschichte sowie zum Schlufs allgemeine Lebensregeln versinnlichen, lassen die grofse Entwickelung, die Schäufelein als Zeichner durchmachte, besonders klar erkennen. Auch bewegte Scenen sind mit so grofser Meisterschaft dargestellt und die Blätter so geistreich behandelt, dafs man es erklärlich findet, wenn sie gleich Burgkmairs Illustrationen zum Petrarca später noch in unzähligen anderen Steinerschen Verlagswerken wiederabgedruckt wurden.

Diese freiere Auffassung zeigt sich auch in den letzten Einzelblättern des Meisters, die sich schon äufserlich von den früheren dadurch unterscheiden, dafs sie in viel gröfserem Format als jene gehalten sind. Da haben wir das grofse Blatt „Jesus den Lazarus auferweckend" (Bartsch Nr. 17), worin die Figuren des Vordergrundes trefflich gruppirt, die Berge des Hintergrundes mit ihren Kirchen, Wiesen und Bäumen vorzüglich angeordnet sind, — die Belagerung von Bethulien (Passavant 137) [4]), worin Schäufelein in einer viel bewegteren Komposition

1) *Muther* 925. — 2) *Muther* 926.

3) *Muther* 927. Abbildungen in Hirths Kulturgeschtl. Bilderbuch I, Nr. 302 und 484., *Bartsch* Nr. 55—94.

4) Abbildung bei Derschau II, Nr. 34.

denſelben Gegenſtand noch einmal bearbeitete, dem er in ſeiner Jugend ein grofses Bild gewidmet hatte, — ſchlieſslich das groſse Abendmahl (Bartſch 26), worin ſowohl das Berliner und Ulmer Bild, wie die früheren Holzſchnittdarſtellungen des gleichen Gegenſtandes übertroffen ſind. Gleichzeitig ſind die Blätter Bartſch Nr. 4 (Loth mit ſeinen Töchtern), Paſſavant 136 (die Geſchichte der Suſanne) und einige andere entſtanden, die offenbar durch ähnliche kleinere Blätter in Schwarzenbergs Memoriale angeregt wurden und denſelben flüchtig ſkizzirten Baumſchlag, dieſelbe genial hingeworfene Architektur aufweiſen, wie ſie auf den Blättern des Memoriale zu bemerken iſt. Leider iſt bei vielen Blättern dieſer Zeit der Schnitt ſehr roh ausgeführt. Das gilt z. B. von der heil. Veronika (Bartſch Nr. 40), die mit dem Schweiſstuch in einer reichverzierten Niſche ſteht, von dem Manne (Bartſch Nr. 96), der mit einem Becher in der Hand zwiſchen zwei Damen ſitzt, während oben Muſikanten aufſpielen, und auch von den bekannten Hochzeitstänzern (Bartſch 103), die überhaupt mehr für die Koſtümkunde als für die Kunſtgeſchichte von Bedeutung ſind.

Seit dem Jahre 1534 iſt wieder 4 Jahre lang keine datirte Arbeit Schäufeleins nachzuweiſen. Erſt aus dem Jahre 1538 ſtammt das letzte datirte Bild des Künſtlers, die früher in der Abelſchen Sammlung in Stuttgart befindliche Anbetung des Lammes, eine Kompoſition von ruhiger Würde und rötlich warmem Geſamtton, von der in Heideloffs „Kunſt des Mittelalters in Schwaben" (I. Tafel 27) eine gute Abbildung gegeben iſt. In den Lüften ſchwebt das Lamm, von den Symbolen des Markus und Lukas umgeben. Unten knieen betend links die Vertreter des alten, rechts die des neuen Bundes, die einen durch Moſes, David, Johannes den Täufer, die andern durch Paulus, Petrus und den Evangeliſten Johannes vertreten, davor der Stifter, ein Biſchof, der von ſeinem Schutzheiligen dem Lamme empfohlen wird.

In demſelben Jahre beteiligte ſich Schäufelein neben einem zweiten Meiſter noch an der Illuſtration des von Alexander Weiſsenhorn in Augsburg gedruckten „Goldenen Eſels" des Apulejus [1]. Seine Zeichnungen, die letzten 41 Nummern des Buches von Blatt 36 an, beginnen mit den letzten Bildern aus dem Pſychemärchen und endigen damit, wie Apulejus aus dem Eſel wieder in einen Menſchen verwandelt wird. Auch ſie zeigen an Stelle der peinlich genauen Ausführung der früheren Zeit eine freie ſkizzenartige und echt künſtleriſche Behandlung. Die Regeln der Perſpektive ſind meiſterhaft befolgt, auf den Straſsen und Plätzen entfaltet ſich ein reiches ſittenbildliches Leben, oft werden vorzügliche landſchaftliche Stimmungsbilder gegeben.

Am Schluſſe der 30er Jahre bereitete Steiner endlich eine Ausgabe der Werke Boccaccio's vor, zu deren Illuſtration er Schäufelein heranzog. Aber die Ausgabe kam nicht in der urſprünglich beabſichtigten Form zu ſtande. Das, was

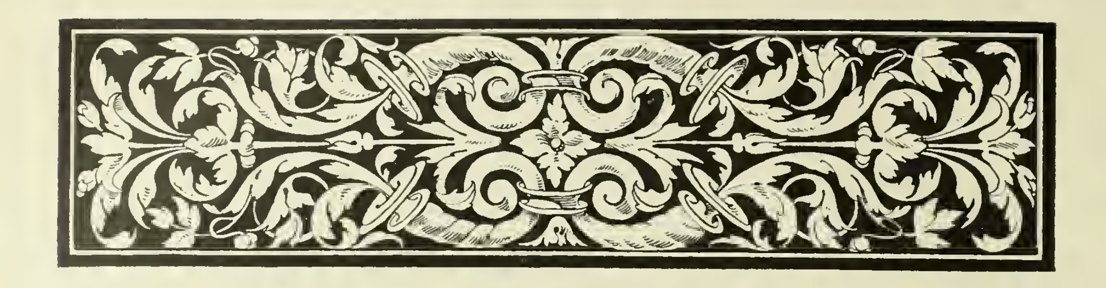
1) *Muther* 929; Abbildungen auf Tafel 199.

Schäufelein dafür vorbereitete, wurde erſt viel ſpäter in einigen Steinerſchen und Egenolfſchen Publikationen abgedruckt.

Dieſe Boccaccioilluſtrationen ſind die letzten Zeichnungen, welche der Künſtler lieferte. Mitten in der Arbeit ereilte ihn der Tod. Während er im Jahre 1539 noch ſelbſt in Nördlingen die Steuern bezahlte, ſteuerte im Jahre 1540 ſeine Witwe. Er war alſo Ende 1539 oder Anfang 1540 geſtorben, und ſchon am „Montag nach Mariä Nativität“ 1540 verkaufte ſeine Witwe ihr Haus. In den Augsburger Offizinen lebte Schäufelein indeſſen noch lange fort. Noch in vielen Steinerſchen Druckwerken kommen Holzſchnitte vor, auf denen ſich ſein Monogramm befindet, die aber natürlich immer aus früheren vor 1540 erſchienenen Büchern genommen ſind.

Die Geſamtcharakteriſtik des Meiſters kann kaum beſſer als mit den Worten Waagens gegeben werden. Hans Schäufelein iſt nicht zu den Künſtlern erſten Ranges, ohne Zweifel aber zu den „primis proximi“ des Plinius zu rechnen. Eine reiche Erfindungsgabe, ein lebendiger Sinn für Schönheit der Form und für Anmut der Bewegung zeichnet ihn aus. In der allgemeinen Anlage ſeiner Bilder hält er ſich gern an die Kunſtweiſe Dürers, aber in der Farbengebung iſt er von den Werken des alten Herlin beeinfluſst. Er iſt mehr maleriſch als der Altmeiſter angelegt und weiſs ſeinen Arbeiten eine ſattere, wärmere und harmoniſchere Färbung zu geben. Freilich finden ſich dieſe guten Eigenſchaften durchaus nicht auf allen Bildern vor; viele ſind flüchtig und handwerksmäſsig ausgeführt, und nur Werke wie der Zieglerſche Altar zeigen den Maler Schäufelein auf ſeiner Höhe. Wichtiger wie als Maler iſt aber Schäufelein als Zeichner für den Formſchnitt. Er gehört als ſolcher zu den fruchtbarſten Künſtlern des 16. Jahrhunderts und wird, da ſeine Zeichnungen auch ſtiliſtiſch auf der Höhe der Zeit ſtehen, in der Geſchichte der deutſchen Holzſchneidekunſt neben den groſsen Hauptmeiſtern Dürer, Burgkmair, Cranach und Holbein ſtets in erſter Linie zu nennen ſein.





Die Glasgemälde im Gotischen Hause zu Wörlitz.

Von J. Rudolf Rahn.



ur Zeit meines Berliner Aufenthaltes, der in die Jahre 1864—66 fiel, hat Julius Friedländer († 4. April 1884) feinem jungen Freunde als treuer Berater zur Seite geftanden. Stets war freundlicher Einlafs in dem Haufe an der Kanzianftrafse zu finden, und der Gedanke an die vielen Stunden, die dort über anregendem Gefpräche und dem Betrachten exquifiter Kunftfchätze, jener einzigartigen Sammlung italienifcher Schaumünzen, verfloffen, reiht fich den fchönften Erinnerungen an das Leben in der nordifchen Hauptftadt an. Andere Freunde haben gleiche Eindrücke empfangen. Es geht dies aus dem Nachrufe hervor, den Guftav Frizzoni, mit uns ein Gaft des Friedländerfchen Haufes, dem Dahingefchiedenen gewidmet hat [1]). Faft ohne Grenzen find die Selbftlofigkeit und die Treue gewefen, die er den Seinen zeigte. Auch wenn es nur kleine und eigenfinnige Wünfche zu befriedigen galt, hat er damals keine Mühe und keine Umftändlichkeiten gefcheut, die zum Ziele: zur freudigen Überrafchung, oder wohl auch zur Befchämung des Unvorfichtigen zu führen verfprachen. Wohl hat es Stunden und Tage gegeben, wo die Wucht des Leidens den fonft fo tapferen Geift in düftere Stimmung und eine trübe Anfchauung aller Dinge zu verfenken drohten. Aber dann hat ein Gang durch Flur und Wald doch bald wieder den müden Sinn zerftreut, und es ift eine Freude gewefen, mit einem Manne zu wandern, deffen Feingefühl mit einer feltenen Vielfeitigkeit des Wiffens und dem lebenswarmen Intereffe an allem, was zu den idealen Gütern gehört, auf gleicher Höhe ftand.

Auf einer folchen Wanderung hat uns Friedländer eine Sammlung von Kunftwerken gezeigt, die feither unferem Gedächtniffe nicht mehr entfchwunden ift.

Pfingften 1866 war gekommen, eine Zeit, wo es im deutfchen Bundesftaate mächtig zu gären begann und fchwere Wolken an dem politifchen Horizonte fich türmten. Aber Sonnenfchein und Grün und die lenzfrifche Blumenwelt find

1) Chronique des arts et de la curiosité. Supplément de la Gazette des beaux-arts. 1884. Nr. 24. S. 198 u. f.

darum nicht minder fchön gewefen, und es hat die Wanderluftigen wie fonft hinausgezogen, im Freien zu fchwelgen.

Wörlitz, die Perle der Anhalt-Deffauifchen Lande, war zum Ziele diefer Pfingftfahrt auserkoren, und Friedländer hatte fich in letzter Stunde uns Fahrenden beigefellt. Mag man von Deffau oder jenfeits von Coswig her, über die Elbe fetzend, den Weg nach Wörlitz wählen, immer ift das Wandern fo fchön, dafs wir diefe Strecken felbft im Angefichte unferer Schweizerberge nicht vergeffen haben.

Von grüner Weide geht es den Wäldern zu, wo riefige Eichenbeftände noch an die Urzeit gemahnen. In den fchattigen Gründen kann man Hirfche und Rehe fehen, die fich im ruhigen Ätzen durch den Wanderer nicht beirren laffen. Nichts weckt uns aus behaglichem Sinnen empor. Nur ab und zu mahnt ein Braufen in den Wipfeln oder munteres Gezwitfcher, nach oben zu fchauen, wo der weite Himmel lacht, oder flockige Wolken über die azurnen Lichtungen der ftolz und eigenfinnig geformten Kronen ziehen.

Unvergefslich bleibt auch der Morgen, da vor dem traulichen Wirtshaus „zum Eichenkranze“ zur Kahnfahrt durch den Park von Wörlitz gerüftet ward. Diefes kleine Paradies hat Fürft (feit 1807 Herzog) Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Deffau in den Jahren 1768—1808 gefchaffen[1]). Eine ältere Anlage franzöfifchen Stiles war fchon vorhanden gewefen. Was davon fchön und lebenskräftig erfchien, ward zum Ausgangspunkte der neuen Schöpfung gewählt und diefe nach mehrfach wechfelnden Syftemen, aber in allem mit jenem Sinne durchgeführt, der das Walten eines genialen Mannes verrät. Nirgends ift der Willkür des Zufalles Raum gegeben und dennoch jeder fteife Zwang vermieden. So unvermerkt, wie fich der Übergang aus der freien Natur in das Kunftwerk vollzieht, ift innerhalb desfelben der Entwickelung jeder Art von Einzelfchönheit zu einem Konzerte voller Abwechfelung und Anmut der Spielraum gewährt.

Und diefe Kleinwelt voll Grün und Blütenfchmuck, welche die kühle Flut von Seen und Kanälen durchzieht, ift ebenfo reich an Werken der bildenden Kunft. Von Ziel zu Ziel gleitet der Kahn dahin, hier zu dem Tempel, der irgend ein Götterbild umfchliefst, und weiter dem fchimmernden Haufe zu, deffen Schätze eine neue Augenweide verfprechen. Man hört nur das Pochen der Ruder oder fernen Gefang, der in der Waldeinfamkeit verhallt. Von der fpiegelklaren Fläche mit ihren neckifchen Buchten lenkt die Fahrt in Kanäle ein, auf die ein heimlicher Dämmerfchein durch grüne Wölbung dringt. Stolze Schwäne find unfer Gefolge; fie ftofsen der Gondel nach, bis fie in einer Lichtung ihr Ziel erreicht.

Mit Friedländer zu wandern ift kein gewöhnliches Reifen gewefen. Er wollte alles gefehen haben, und diefem Grundfatze gemäfs ward auch in Wörlitz ge-

1) Wörlitz. Ein Handbuch für die Befucher des Wörlitzer Gartens und der Wörlitzer Kunftfammlungen von Dr. *Wilhelm Hofäus,* herzogl. anhaltifchem Hofrat. 2. verbefferte und vermehrte Auflage. Deffau 1883.

handelt. Von früheren Befuchen her war uns das „Gotifche Haus" bekannt gewefen; aber wir hatten es damals nicht über uns gebracht, ihm die Huldigung eines Befuches darzubringen. Solch ein Gemächte von Fouquéfcher Gotik fchien uns ein Widerfpruch gegen alles romantifche Fühlen zu fein. Friedländer war anders geftimmt. Er wollte auch diefe Burg genommen wiffen, und dafs er richtig urteilte, hat uns die Folge gezeigt.

Das „Gotifche Haus" ift ein unregelmäfsiger Komplex von kleinen Baulichkeiten, die in längeren Zwifchenräumen eine an die andere gefügt worden find. Urfprünglich zur Gärtnerwohnung beftimmt, wurde es fpäter von dem Herzoge Franz wohl öfters als Sommerhaus bewohnt — es ift eine Zeit lang fogar der Lieblingsfitz des Fürften gewefen [1]) — und zur Aufnahme einer Sammlung von Kunftwerken eingerichtet, die heute ein Hauptanziehungspunkt für die Befucher von Wörlitz ift. Zwei Hauptgebäude bilden den Kern. Der füdliche, feewärts gelegene Pavillon, deffen Centrum, der Ritterfaal, zu beiden Seiten von Doppelgemächern begleitet ift, und ein nördlicher Komplex, der mit dem Ritterfaale durch einen langen Korridor, mit daran weftlich anftofsendem Wohn- und Schlafzimmer, in Verbindung fteht. Rückwärts, d. h. nördlich fchliefsen fich dem zweiten, ziemlich unregelmäfsig disponirten Hauptgebäude der „neue Turm" (das „franzöfifche Kabinett") und das „Fruchtkabinett" als vorfpringende Flügel an. Der nordweftlichen Ecke ift der achteckige Treppenturm angebaut, der den für die Befucher des „Gotifchen Haufes" beftimmten Aufgang enthält.

So weitläufig nun diefes Gefüge von Pavillons, Verbindungsgängen, Hauptgebäuden und Annexen ift, überall find Kunftfchätze zu finden: eine Gemäldegalerie, in der noch manches, bisher wenig gewürdigte Hauptwerk erkannt werden dürfte, Majoliken, koftbare Waffen, Reliquien, die an die gefeierten Befucher von Wörlitz und die erlauchten Glieder des Herzogshaufes erinnern, endlich eine Summe von Glasgemälden fchweizerifcher Herkunft, die zu den wertvollften und umfangreichften Folgen diefer Art gehört.

Die Glasgemälde im „Gotifchen Haufe" zu Wörlitz find nun freilich nicht unbekannt geblieben. Eine ausführliche Kunde von denfelben ift in der Abhandlung gegeben, welche der herzoglich anhaltifche Hofrat Herr Dr. Wilhelm Hofäus im zweiten Bande der v. Zahnfchen Jahrbücher für Kunftwiffenfchaft 1869, S. 219 ff. veröffentlicht hat [2]), und vornehmlich feiner Zuvorkommenheit haben wir es zu danken, dafs die erneuerte Befchäftigung

1) *Friedrich Reil,* Leopold Friedrich Franz Herzog und Fürft von Anhalt-Deffau und nach feinem Wirken und Wefen. Deffau 1845. S. 308.

2) Vgl. aufserdem deffen Wörlitz, S. 54 u. f. und desfelben Verfaffers Bericht über die Wörlitzer Kunftfammlungen in der wiffenfchaftl. Beilage der Leipziger Zeitung 1881. Nr. 45.

mit diefen Schätzen im Spätfommer 1882 uns in jeder Hinficht zu einem wahren Genuffe geworden ift.

Zu öfteren Malen hat uns diefer kundige Führer gemahnt, die Refultate jener Studien an die Öffentlichkeit zu geben, und die liebenswürdige Form, in der dies erft unlängft wieder gefchah, hat auch die letzten Bedenken zerftreut, die fich im Hinblicke auf das Verhältnis unferer Ausführungen zu jener Abhandlung erheben mochten. Dafs eine Berichtigung und teilweife Vervollftändigung diefer letzteren nur aus einem Wiffen erfolgt, welches der Kenner fchweizerifcher Verhältniffe vorausbefitzt, wird den Wert der Hofäusfchen Abhandlung aufs neue beleuchten, andererfeits aber möge man die nochmalige Behandlung diefes Gegenftandes dem Drange zu gute halten, der uns dazu im Angefichte des Beften erfüllte, was unfere heimifchen Meifter in einem blühenden Kunftzweige gefchaffen haben.

Die Infchrift, die eine bekannte Hand auf eine Fenfterfcheibe im „geiftlichen Zimmer" gekritzelt hat, zeigt an, wie ein Teil diefer fchönen Sammlung nach Wörlitz gekommen ift. Sie lautet:

Ihr Denkmal alter Kunft und
Gottvertrauter Zeiten,
Bewundrung, Wemuth, Muth
und Hoffnung fehn Euch an
Zwar Kunft und Zeit (rann?) hin
Doch zeigt Ihr uns in Weiten
Was frommer Menfchheit
Fleifs und ernfte Tugend kann.
Wörliz, den 15. Juli 1786
Johann Cafp. Lavater.

Auch eine mündliche Überlieferung hat fich erhalten, die davon berichtet, dafs Johann Cafpar Lavater (1741, † 1801) dem Herzog Franz die Erwerbung diefer Glasgemälde vermittelt habe.

Lavaters Beziehungen zu dem Deffauifchen Hofe begannen im Jahre 1782 [1]), als ihn der Fürft auf feiner Schweizerreife in Zürich befuchte. Wie zufagend dem letzteren die fo eröffneten Beziehungen waren, geht daraus hervor, dafs er im Jahre darauf den Befuch mit der ganzen fürftlichen Familie wiederholte. Die Fürftin felber blieb als Gaft des Lavaterfchen Haufes zurück. In ihrem Tagebuche findet fich zum 18. Auguft 1783 die Notiz, dafs der Fürft „alte gemalte Fenfterfcheiben" gekauft habe [2]). Eine Reife Lavaters nach Bremen, im J. 1786 unternommen, bot den Anlafs zu dem oft erwünfchten Gegenbefuche in

1) Vgl. hierüber *W. Hofäus*, Johann Cafpar Lavater und feine Beziehungen zu Herzog Franz und Herzogin Louife von Anhalt-Deffau. Wiffenfchaftliche Beilage der Leipziger Zeitung 1881. Nr. 81—84. Schon 1776 hatte fich Lavater brieflich feinem nachmaligen Gönner vorgeftellt. l. c.

2) Mitteilung des Herrn Hofrat Dr. *W. Hofäus.*

Wörlitz dar. Lavater traf daselbst am 13. Juli ein [1], und seinen Aufenthalt, der bis zum 18. Juli währte, hat er in den schon citirten Versen verewigt [2]. Welche Früchte dieser Besuch dem kunstsinnigen Fürsten brachte, geht aus zwei Briefen hervor, die Dr. Hermann Meyer zum erstenmal aus dem Nachlasse Lavaters veröffentlicht hat [3]. Am 9. November 1786 schreibt der Fürst seinem Zürcher Freunde:

„Was ich gestern bei dem Auspacken der Kiste, die ich erhielt, fand, ist wahrlich zu viel, zumal Du, mein Lieber, nichts von mir annehmen willst. — Die Sachen sind alle so schön, dass deren Anschauen Freude machen muss."

1787, 27. Mai. „Viele ausserordentliche Geschäfte hielten mich bisher ab, von den empfangenen Kisten mit Bildern und Glas etwas zu sagen; von ersteren werde ich alle bis auf die so benannten drei Nacktheiten und das Winterstück, welche ich beide an Gete (Goethe) schicken werde, behalten. Zwanzig Carolin werden gleich übermacht, und was ich dann noch schuldig bleibe, bitte ich so bald als möglich wissen zu lassen; da das Glas nicht allein gepackt war, ist es etwas zerstücket angekommen."

Auch des Kurfürsten Friedrichs des Weisen Bild, von Lukas Cranach 1525 gemalt, ist durch Lavater in das „Gotische Haus" gekommen. Eine Inschrift, die er auf der Rückseite der Tafel verzeichnet hat, lautet:

„Frommes treues Gesicht, so derbdeutsch, fest und so mannhaft
Send' im Gotischen Saal ein geistiges Lächeln dem treusten
Arges nicht kennenden Fürsten, der mir so fern und so nah ist.
Zürich, 9. 1. 1787. Joh. Casp. Lavater [4]."

Ein künstlerischer Verkehr hat auch die Spannung überdauert, die in der Folge zwischen den Dessauischen Herrschaften und Lavater entstand, denn noch vom 25. November 1789 ist ein Brief des Fürsten datirt, in dem er Lavater — freilich ohne nähere Bezeichnung — für Übersandtes dankt [5].

Wie kam es, fragt man billig, dass solche Schätze in der Heimat so leichthin preisgegeben worden sind? Es schmerzt, darauf zu antworten, denn gegenüber jener Zeit, die zahllose Kunstwerke aus Unverstand zerstört und verschleudert hat, beschämt uns das Bewusstsein, dass die Nachkommen das Schlimmere verschulden, indem sie einen schnöden Schacher mit der Ahnen Werken erfunden haben. In geistlichen und in weltlichen Kreisen scheint heute der Grundsatz Vertretung zu finden, dass Angebot und Nachfrage die Gradmesser für den Wert

1) Mitteilung des Herrn Hofrat Dr. *W. Hosäus.*

2) Andere Erinnerungen an Lavaters Aufenthalt in Wörlitz zählt *Hosäus* in der wissenschaftl. Beilage zur Leipziger Zeitung 1881. Nr. 82. S. 490 auf.

3) Dr. *Hermann Meyer*, Die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom 15. bis 17. Jahrhundert. Frauenfeld 1884. S. 122.

4) *Hosäus*, l. c. Nr. 82. S. 491.

5) *Meyer*, a. a. O. S. 123.

des künſtleriſchen Nachlaſſes ſeien. Als im Jahre 1853 die weiland Luzerniſche Regierung die Schätze der aufgehobenen Klöſter verkaufte, wurde mit dürren Worten zu Protokoll gegeben, daſs es einem hohen Finanzdepartement gelungen ſei, die Chorſtühle von St. Urban und die Glasgemälde von Rathhauſen für 14000 Franken zu veräuſsern. Zweitauſend Franken mehr als der projektirte Minimalanſatz habe dieſer Erlös betragen[1]). Dieſen Handel hatte ein „freiſinniges und aufgeklärtes" Regiment geſchloſſen; jetzt ſind auch die geiſtlichen Herren klug und findig geworden, denn die Erfahrung hat ſie darüber belehrt, daſs der Erlös aus ſolchen Stiftungen den ganzen Tand einer modernen Kirchenausſtattung mit „chriſtlicher" prima-Ware zu decken vermag.

Solche Berechnungen ſind im vorigen Jahrhunderte noch unbekannt geweſen, denn ein Bewufstſein von dem Werte des mittelalterlichen Kunſtnachlaſſes hat es damals nicht gegeben, und wenn man ſich der geſchichtlichen Bedeutung der Glasgemälde erinnerte, ſo ſind die Anſchauungen darüber doch weſentlich andere als die der Neuzeit geweſen.

Es iſt Dr. Hermann Meyers Verdienſt, in ſeinem oben citirten Werke die Bedeutung der „Scheibe" für die ſchweizeriſche Kulturgeſchichte des 16. und 17. Jahrhunderts beleuchtet zu haben. Heute wird die Scheibe ſchlechtweg als ein Werk der Kleinkunſt betrachtet und unbefangen auf ihren Inhalt geprüft. Bald iſt es der naive Ton der Schilderung, an dem ſich der Beſchauer ergötzt, oder die ſtilvolle Kraft der Dekorationen und die Kunſt des Technikers, die ſich in immer neuen und manchmal bewunderungswürdigen Effekten offenbart. Wie der wiſſenſchaftlich gebildete Kupferſtichſammler verfährt, ſo iſt auch der moderne Scheibenliebhaber vorab auf eine möglichſt vielſeitige Vertretung von Techniken und Stilepochen durch ſolche Werke bedacht.

So iſt nun freilich nicht getrachtet worden, als die Glasmalerei in ihrer höchſten Blüte ſtand, ſondern die Scheibe iſt damals das Denkmal beſtimmter Beziehungen geweſen, auf denen allein der Wert des Objektes für ſeinen Beſitzer beruhte.

Man weiſs, daſs in Deutſchland ſchon ſeit dem 14.[2]) und in der Schweiz ſeit Anfang des 15. Jahrhunderts die Ausſtattung der Wohnräume mit bunten Glasfenſtern in Aufnahme gekommen war. Das geſteigerte Kunſtbedürfnis, das ſich eben damals im Bürgerſtande zu regen begann, mag den erſten Anſtoſs zur Verſchönerung der häuslichen Exiſtenz auch nach dieſer Richtung hin gegeben haben, und wohl iſt anzunehmen, daſs hierbei von Anfang an die Gelegenheit zu perſönlichen Widmungen ergriffen ward. Jedenfalls iſt ſo viel gewiſs, daſs von dem Zeit-

1) Von dieſen 67 Glasgemälden (vgl. über dieſelben meine Abhandlung im Geſchichtsfreund. Mitteilungen des hiſtor. Vereins der fünf Orte Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden und Zug. Bd. XXXVII. 1882. S. 195 ff.) ſind einzelne 1881 für fr. 1500—1800 und eine der Scheiben ſogar mit fr. 2470 bezahlt worden.

2) *Wilhelm Wackernagel*, Die deutſche Glasmalerei. Leipzig 1855. S. 81.

punkte an, wo die Glasmalerei ihren ausfchliefslich kirchlich-monumentalen Charakter verlor, das individuelle Moment mit aller Schärfe fich geltend zu machen begann. In kirchlichen Werken wie in weltlichen Stiftungen giebt fich dasfelbe kund. So ift es bekannt, wie fich bereits im Jahre 1455 ein franzöfifcher Bifchof zu einer förmlichen Rechtsverwahrung gegen die Stiftung heraldifcher Schildereien in die Kirchenfenfter und die hieraus abgeleiteten Rechtsanfprüche veranlafst fah[1]. Dem entfpricht es ferner, dafs um diefelbe Zeit an Stelle der konfequenten Befenfterung mit Glasgemälden der Schmuck mit einzelnen Scheiben trat. Alle diefe Werke find eben perfönliche Widmungen gewefen, und zwar wurden dergleichen in folchem Umfange gefpendet, dafs in der Schweiz fchon zu Ende des 15. Jahrhunderts jeder Neubau mit gefchenkten Wappenfenftern ausgeftattet zu werden pflegte.

Über die Form und die Abficht, in welcher dies gefchah, haben uns Meyers Unterfuchungen aufgeklärt. Man hat zwifchen obrigkeitlichen und privaten Stiftungen zu unterfcheiden, und zwar wurden die erfteren fchon zu Anfang des 16. Jahrhunderts in einer Weife verabfolgt, die auf eine offiziell normirte Übung fchliefsen läfst. In Zürich z. B. hielt der Rat ein ftehendes Depot von Wappenfcheiben, das unter der Verwaltung des Grofsweibels oder des „obriften Knechtes" ftand. Alle Gröfsen und Formen waren in diefem Magazine vertreten. „Gevierte" und „Rundelen", „Bogen", anderthalb und „zwei Bogen grofs", bis hinunter zu „Halbbogen" und „weggengrofs"[2]. Auch Schachteln zum Verpacken waren vorhanden. Von Zeit zu Zeit wurde diefer Vorrat gemuftert, Befchädigungen wurden ausgebeffert und bei Jahresbeginn die auf den einzelnen Stücken vorhandenen Daten erneuert.

Wurde nun einem Bittfteller fein Gefuch um die Stiftung einer Scheibe bewilligt, fo erhielt er eine doppelte Spende: das „Wappen" und eine Barzahlung „für das Fenfter"[3]. Diefe letztere betrug in der Regel 6 Pfd., und fie wurde ausgerichtet, damit der Befchenkte daraus die Montirung des Fenfters beftreite.

Das ift nun ein Moment, auf welches geachtet werden mufs. Zwar ift es bekannt, wie grofs die Vorliebe für das Wappenwefen bei den Kindern des 15. und 16. Jahrhunderts war; allein fie erklärt den Aufwand noch nicht, der damals in folchen Dimenfionen mit Fenfterftiftungen getrieben wurde, dafs die in Bern hierfür verwendeten Summen in einzelnen Jahren über ein Hundertftel der Gefamtausgaben des Staates betrugen. Hier können rein ideale Motive unmöglich wirkfam gewefen fein, es mufs alfo noch ein anderer, ein realer Faktor erforfcht werden.

Der Betrag, den Zürcher Glasmaler für ein gewöhnliches Wappenfenfter

1) A. a. O. S. 83. — 2) *Meyer* S. 7. — 3) l. c. S. 8.

erhielten, belief fich in der erften Hälfte des 16. Jahrhunderts auf 2—4 Pfd.[1]. Anderswo wurde noch wohlfeiler gearbeitet. 6 Pfund war die Bezahlung, welche der Befchenkte „für das Fenfter“ empfing, woraus alfo folgt, dafs diefes Betreffnis das Hauptgefchenk und das Wappen ein blofses Acceffiorium war. Weifs man nun ferner, dafs es in einzelnen Fällen überhaupt nur bei einer Geldfpende verblieb, fo ergiebt fich, dafs folche Schenkungen zuvörderft ein Beitrag an die Baukoften gewefen find. „Stür und Bettelwerch“ lautet denn auch mehrfach der Titel der Rubrik, unter welcher verfchenkte Fenfter und Wappen verrechnet worden find, und ftimmt es endlich mit diefer Auffaffung fehr wohl überein, dafs Schenkungen nur für Neubauten bewilligt zu werden pflegten[2].

Wefentlich abweichend von den Anfchauungen des modernen Kunftfreundes ftellt fich nun aber auch der Sinn der erften Widmung, nämlich des „Wappens“ heraus. „Die Fremden follen fehen, wem wir gehören“, fprechen Bittfteller in ihrem Gefuche an eine Tagfatzung aus[3], und dafs es dem Geber hinwiederum daran gelegen fein mufste, auf folche Weife den Umfang feiner Machtfphäre und die Tragweite feines Einfluffes dokumentirt zu fehen, leuchtet ebenfalls ein. Nicht als Kunftwerke wurden folche Widmungen geftiftet, fondern fie follten zuvörderft Denkmäler der politifchen Beziehungen fein, und fo haben denn auch in der Gefchichte der fchweizerifchen Glasmalerei faft alle ftaatlichen Wandelungen ihre Reflexe gefunden[4]. Waren die Beziehungen zwifchen den Nachkommen der Schenker und der Empfänger die alten geblieben, fo wurde wohl um die Erneuerung der früheren Stiftungen gebeten[5], im umgekehrten Falle aber der Animofität in unverblümter Weife Ausdruck gegeben: den eidgenöffifchen Boten foll 1527 von Zürich berichtet werden, „was Schmach und Schand m. H. mit ihren gefchenkten Wappen mit zerfchlahen und funft begegne“, und wieder fo fpricht fich der konfeffionelle Hader in den Befcheiden des 17. Jahrhunderts aus[6].

1) *Meyer* S. 9. Im Anfange des 17. Jahrhunderts wurden diefe Koften um 30% gefteigert. l. c. S. 19. Nr. 1.

2) l. c. S. 12. Bezeichnend für diefe reale Auffaffung ift die Abrechnung der Abtiffin von Rathhaufen über die dem neuen (1596 datirten) Kreuzgang ihres Klofters gemachten Widmungen (Gefchichtsfreund a. a. O. S. 198). 1593 entfchied der Rat von Schaffhaufen, dafs nur denjenigen Fenfter und Wappen zu geben feien, die an ihrem Haufe 100 Gulden und mehr verbaut haben (*Meyer* S. 11.) — mit Fug und Recht, denn mit welcher Naivetät in der Folge die Begehren geftellt worden find, geht aus dem Zürcher Rats-Erkenntniffe von 1607 hervor l. c. S. 68.

3) Ähnliche Stellen zählt *Meyer* S. 16 auf.

4) *Meyer* S. 27.

5) A. a. O. S. 22. So erklärt es fich beifpielsweife, dafs unter den 1623 von den verfchiedenen Benediktiner- u. Ciftercienfer-Abteien in den Kreuzgang von Wettingen geftifteten Glasgemälden auch eine Widmung des damals längft fchon aufgehobenen Klofters Cappel erfcheint, die augenfcheinlich von deffen Rechtsnachfolger, dem zwar reformirten, aber mit Wettingen befreundeten Zürich geftiftet worden ift. Ähnliche Beifpiele wären noch viele aufzuführen.

6) l. c. S. 58.

Dem Vorgange der „Stände“, d. h. der Staaten, welche die alte Eidgenoffenfchaft bildeten, fchloffen fich mit Wappen- und Fenfterfchenkungen die Städte, geiftliche Stifter, Gefellfchaften und Zünfte, ja felbft Dorfgemeinden und fchon feit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts auch Privatleute an. In folchem Umfange wurde begehrt und gefchenkt, dafs eine einzige Tagfatzung bis 39 Widmungen dekretirte, und ein Klofter bei 70 Donatoren begrüfste. Ja, es fcheint fo weit gekommen zu fein, dafs Renovationen von Häufern allein nur im Hinblicke auf folche Stiftungen vorgenommen worden find [1]. An die hundert Glasmaler waren zur Zeit der üppigften Entfaltung diefer Sitte in der Schweiz befchäftigt [2], und der Reichtum von Schildereien aller Art mufs ein enormer gewefen fein. Mit dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts nahm nun aber allmählich die Zahl der Schenkungen ab, und es verlautete fchon damals, dafs das Handwerk feinen Mann nicht mehr ernähre. Die Lücken, welche das Peftjahr 1611 in dem Kreife der zürcherifchen Glasmaler geriffen hatte, find nicht mehr gefüllt worden, und während zwifchen 1650 und 1660 von neun dafelbft wohnhaften Meiftern nur noch drei in praxi befchäftigt waren, hatte Zürich fchon im erften Decennium des 18. Jahrhunderts keinen Glasmaler mehr aufzuweifen.

Mancherlei Umftände haben dazu beigetragen, den Niedergang diefes einft fo blühenden Kunftzweiges zu befchleunigen. Der konfeffionellen Gegenfätze, die ftets von neuem das Einvernehmen zwifchen den Ständen zerftörten, ift bereits gedacht worden. Andere Störungen blieben nicht aus: es fpitzte fich immer fchärfer der Gegenfatz zwifchen den regierenden Städten und den unterthänigen Landfchaften zu, was alles zur Folge hatte, dafs Luft und Möglichkeit zu bitten und zu geben vergingen, denn „man kann fich nicht heute mit Kugeln und morgen mit Gefuchen und Gutthaten überfchütten“ [3]. Und was von den neuen Stiftungen galt, das waren diefelben Gedanken, die beim Anblicke der hundertjährigen Schildereien erwachten. Welche Empfindungen mochten die ftolzen Standesfcheiben von Zürich und Bern in der Ratsftube einer Gemeinde erwecken, wo jeder Anlafs zum Aufftand willkommen war; was hatte das Klofterwappen im Haufe des Zehntpflichtigen zu bedeuten [4]?

Als loyale Unterthanen hatten die Vorfahren folche Zeichen erbeten, jetzt waren Zeit und Stimmungen andere geworden. Und endlich waren neue Anfchauungen auch in praktifchen Dingen aufgekommen. Ein Haus, aus deffen Butzenfenftern die glatten Flächen und die bleiernen Züge alter Glasfcheiben lugen, übt auf den Modernen eine grofse Anziehungskraft aus. Gerade im 18. Jahrhundert ift aber diefe Sichtbarkeit von der Gaffe aus unzähligen Scheiben verhängnisvoll geworden. Ein Haus mit folchen Fenftern fah altmodifch und auffallend aus, und wie es dem Durchfchnittsmenfchen und Bildungsphilifter unleidlich ift, als ein apartes Individuum zu erfcheinen, fo will auch fein Haus von

1) A. a. O. S. 50. — 2) S. XIV u. 146. — 3) *Meyer* S. 62. — 4) l. c. 117.

allem Ungewöhnlichen gesäubert sein. Anderswo drängten sich lediglich praktische Erwägungen auf. Das Glasgemälde war ein subtiles Werk und manchen Beschädigungen ausgesetzt, welche der Hausbesitzer zu repariren hatte. Das war eine kostspielige und zunehmend umständliche Sache. Endlich Geschmack und Mode! Es ist nicht zufällig, dafs seit dem Ausgange des 17. Jahrhunderts die grau in grau gemalten Scheiben fast gänzlich die buntfarbige Befensterung zu verdrängen begannen. Man möchte versucht sein, diese Grisaillen für einen Ersatz zu halten, zu dem man bei dem raschen Verfall der polychromen Technik griff; allein das giebt noch keine erschöpfende Auskunft ab, denn zu derselben Zeit kamen auch die bunten Öfen aufser Gebrauch und verschwand der fröhliche Schmuck der Häuser mit Fassadenmalereien. Man sieht also, es ist noch etwas anderes wirksam gewesen, das war die Mode, das Streben nach Luft und Licht, das seit dem Ende des 17. Jahrhunderts sich überall zu regen begann, und welchem schliefslich auch die Poesie des gemalten Fensters überhaupt zum Opfer fiel.

Es ist hier nicht die Stelle, der Bestrebungen zu gedenken, die von dilettantischen Anfängen zum Verständnisse und bald auch zur wissenschaftlichen Wertschätzung des Nachlasses aus den mittleren und neueren Kunstepochen geführt haben. Nur das soll ausgesprochen werden, dafs Fürst Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau zu den ersten gehörte, welche den eigenartigen Reiz der deutschen Kunst des Mittelalters und der Renaissance begriffen haben, und dafs ihm vor anderen Fürstlichkeiten seiner Zeit der Dank für die Rettung von Schätzen gebührt, die sonst dem Schicksale von zahllosen anderen Kunstwerken dieser Art, der Mifsachtung, der Verlotterung und brutaler Zerstörung, unfehlbar anheim gefallen wären.

Der Biograph des Fürsten, Friedrich Reil, berichtet [1]), wie es der hohe Sammler sich nicht entgehen liefs, auf seinen Reisen durch Frankreich und die Schweiz die Kisten und Kasten der Glaser und Glashändler zu durchsuchen, und dafs er eigenhändig mit Hilfe eines Glasers „die Stücke, welche die Schweizergeschichten darstellen", mühsam und unverdrossen zusammensuchte und zusammensetzte.

Die Sammlung von Wörlitz stellt mit Proben der verschiedenartigsten Techniken sozusagen die ununterbrochene Entwickelungsgeschichte der schweizerischen Glasmalerei vom Ende des 15. bis zum Ausgange des 17. Jahrhunderts dar. Im ganzen und grofsen kann der Zustand der Erhaltung bei der weit überwiegenden Zahl dieser Werke als ein sehr guter bezeichnet werden. Schwere Beschädigungen haben nur wenige Stücke in dem hinteren Gebäude erlitten, die 1853 einem Hagelwetter ausgesetzt gewesen sind. Besonders sind hier die Defekte

1) In der oben erwähnten Biographie S. 24.

an der fchönen Scheibe des Propftes Frey (Nr. 20), einem Kapitalwerke des Zürcher Glasmalers Karl von Ägeri, und an einer Anzahl von Scheiben Murerfcher Provenienz im „franzöfifchen Kabinett" zu beklagen. Die Aufftellung der erftgenannten Scheibe in dem Gange zum „franzöfifchen Kabinett" ftimmt überdies mit dem hohen Werte derfelben nicht überein, und es fei bei diefem Anlaffe hervorgehoben, wie fehr die Wiedervereinigung der Nummern 13 und 14 zu wünfchen wäre, die fich auf den erften Blick als Beftandteile eines gemeinfamen Cyklus zu erkennen geben. Auf unrichtige Ergänzungen von Wappenfcheiben wird bei der Befchreibung der einzelnen Stücke hinzuweifen fein.

Die älteften Werke tragen den ausgefprochenen Charakter des fpätgotifchen Stiles. Es find deren 18 an der Zahl, die augenfcheinlich zum Schmucke von Kirchenfenftern gedient haben[1]).

Das frühefte Datum trägt die Scheibe

Nr. 1 (N Sp), ein fpätgotifches Prachtftück, das die Krönung Mariä darftellt (m 0,90 h., 0,57 br.). Ein Flachbogen, vor deffen Mitte fich konfolartig ein übereck geftellter Spitzpfeiler erhebt, ift von gefchwungenen Fialen flankirt und mit kräftig ftilifirtem Laubwerk befetzt. Auf einem Throne, hinter welchem vier betende Engel zum Vorfchein kommen, fitzt Maria zwifchen Gottvater und dem Heilande, die gemeinfam die Gebenedeite bekrönen. Maria trägt einen blauen Rock und weifsen Mantel. Ihr zu Füfsen kniet, nach rechts gewendet, eine Nonne mit weifsem Habit und fchwarzem Schleier. Ein Spruchband, das über der Betenden wallt, enthält die Minuskelinfchrift: „**margreta hefin sorore huius conuentus 1497 jor**". Die derbe auf farblofem Glafe ausgeführte Zeichnung der Köpfe, die fich durch eine lange, ziemlich knollige Nafe und einen eigentümlich verkniffenen Zug des Mundes charakterifiren, weift auf oberdeutfchen Urfprung hin. Architekturen und Gewänder find durchaus gotifch ftilifirt.

Nr. 2. Als Gegenftück zu der vorigen Scheibe möchte ein fleifsig durchgeführtes Glasgemälde gelten, das fich in dem Verbindungsgange zwifchen dem „Grauen Haufe" (dem jetzigen Wohnfitze der herzoglichen Familie) und der Propftei befindet. Es ftellt (m 0,91 h., 0,59 br.) die Anbetung der Könige vor, eine anfprechend und lebendig gefchilderte Scene, die in einer zerfallenen Kapelle vor fich geht. Das nackte Knäblein auf dem Mutterfchofse hält in der Rechten ein Goldftück und reicht die Linke dem vor ihm knieenden greifen Könige zum Kuffe dar. Von den Gefährten, die mit koftbaren Gefäfsen gegenüber ftehen, ift der eine ein Mohr. Die Könige find ohne Nimben, wie Jofeph, der hinter der Madonna mit ftaunenden Blicken die hohen Befucher muftert.

1) Den Ort der Aufftellung bezeichnen folgende den Nummern beigegebene Initialen: *B* = Bibliothekzimmer. *Fr K* Franzöfifches Kabinett. *G Fr* = Gang zum franzöfifchen Kabinett. *G R* = Gang zum Ritterfaal. *G Z* = Geiftliches Zimmer. *K* = Kriegerifches Zimmer. *N Sp* = Neues Speifezimmer. *R* = Ritterfaal. *Sch* = Schlafzimmer. *W* = Wohnzimmer. Die Höhen- u. Breitenmafse — Meter-Syftem — find innerhalb der Bleifaffung (im Lichten) genommen, rechts und links gelten als Bezeichnungen vom Befchauer aus.

Nr. 3 (N Sp), 0,855 h., 0,575 br., ift eine derbe Kirchenfcheibe. Sie ftellt die Anbetung des Chriftkindes durch die Eltern vor. Unter dem Strohdach einer nach vorn geöffneten Hütte kniet die Madonna. Ihr freundlich andächtiges Haupt ift leicht zur Seite geneigt. Hinter ihr fteht St. Jofeph auf den Krückenftab geftützt und die Madonna leicht umfangend. Er fchaut zu dem Kindlein hinab, das an der Stelle eines fpäteren Flickes auf dem Boden gebettet lag. Daneben ruhen Ochs und Efel. Durch die romanifchen Bogenfenfter lugen zwei Hirten in die Hütte hinein. Links in der Ferne verkündet ein Engel dem unter einem Baum ftehenden Hirten die Geburt des Heilandes. Der Kopf der Madonna ift weifs, bei Jofeph und den Hirten dagegen die gröbere Natur durch eine rofafarbene Karnation angedeutet. Der Stil der Gewänder ift noch vorwiegend gotifch gehalten. Ein rötlich violetter Aftbogen, mit Laubwerk befetzt, bildet den oberen Abfchlufs.

Wieder auf andere Herkunft weifen drei Glasgemälde im Bibliothekzimmer. Als Gegenftück erfcheinen hier die Nrn. 4 und 5, Kreuztragung und Kreuzabnahme. Beiden fehlen die Krönung und das Fufsband. Auffallend find auch hier die verfchiedenen Lokaltöne in der Karnation. 0,915 h., 0,58 br.

Nr. 6 (1,17 h., 0,575 br.) ftellt den Tod Mariä vor[1]). Die Madonna, mit blauem Rock und weifsem Schleiermantel bekleidet, ruht fenkrecht gegen den Befchauer gebettet. Drei Jünger ftützen die Sterbende, die eine Kerze hält. In der Tiefe erfcheint der priefterlich gekleidete Heiland zwifchen zwei Engeln. Über dem Gewölbe des violetten Chorraumes fchwebt, von Engeln umringt, die Halbfigur Gottvaters. Auch hier find verfchiedene Töne für die nackten Partien gewählt. Die Köpfe — manche find durch gleichzeitige fremde Fragmente erfetzt — find ausdrucksvoll und mannigfaltig belebt; die Gewänder noch vorwiegend gotifch, aber in grofsen und ziemlich freien Maffen geordnet.

Nr. 7—16. Am 18. März 1780 fchrieb Lavater an Goethe: „Es find hier 8 Glasmalereien, 2' hoch, ziemlich confervirt, zierlich gemalt und bisweilen meifterhaft gezeichnet, käuflich. Hätt' ich ein Cabinet, fie aufmachen zu können, wär's mir fo heimlich in einem folchen Kreife; freilich find es Heilige und Katholiken von 1511, aber fo was Unnachahmliches zerbrechen zu laffen und der verderbenden Zeit hinzuwerfen, ift doch fchrecklich. Ich hoffe fie um leidenlichen Preis zu bekommen — aber der Transport? [2])"

Es ift unzweifelhaft, dafs diefe Werke noch vorhanden find und Teile eines Cyklus von Glasgemälden bilden, die — zehn an der Zahl — zu den hervorragendften Zierden der Sammlung von Wörlitz gehören. Aus den Dimenfionen geht hervor, dafs es Kirchenfenfter gewefen find, und die übereinftimmenden Kompofitionen wie der Zufammenhang, der zwifchen dem Inhalte der einzelnen

1) Von *Hofäus* bei *v. Zahn*, Jahrb. Bd. II. S. 222 irrtümlich als Ausgiefsung des hl. Geiftes bezeichnet.

2) *Meyer* S. 123.

Scheiben beſteht, beweiſen, daſs ſie eine gemeinſame Folge gebildet haben. Ebenſo ergiebt ſich aus der paarweiſen Korreſpondenz, daſs ſie zum Schmucke zweiteiliger Fenſter beſtimmt geweſen ſind. Sämtliche Scheiben tragen das Datum 1511 und Inſchriften, welche bis auf zwei verloren gegangene Stücke das ganze Credo enthalten. Auf acht dieſer Scheiben ſind die Apoſtel, auf den beiden anderen die Heiligen Georg und Barbara gemalt, wobei aber auch bei letzteren die Inſchriften fortlaufende Sprüche des Credo ſind. Lavater muſs alſo ſeinen Beſitz durch weitere Erwerbungen vervollſtändigt haben, und es läſst ferner der Umſtand, daſs SS. Georg und Barbara die Stelle von Apoſteln vertreten, den weiteren Rückſchluſs zu, daſs jene die Kirchenpatrone geweſen ſind. Trotz dieſer Andeutung und der Auskunft, welche die Namen der Stifter zu bieten ſcheinen, iſt es aber unmöglich, mehr zu folgern, als daſs das Gotteshaus, in dem ſich dieſe Scheiben befanden, eine dem Groſsmünſter in Zürich nahe ſtehende Kirche geweſen ſei.

Die Umrahmungen ſind in verſchiedenen Formen gehalten und innerhalb derſelben die ziemlich gedrungenen Apoſtel- und Heiligenfiguren faſt en-face mit ihren Attributen dargeſtellt. Auf weiſsen Bandrollen, welche die obere Hälfte dieſer Geſtalten umwallen, ſind mit Minuskeln die Artikel des apoſtoliſchen Glaubensbekenntniſſes verzeichnet. Nur zweimal — bei SS. Philippus und Bartholomäus — iſt dieſes Schriftband vom ſenkrechten Zuge zum Korbbogen gewölbt. Zu Füſsen der Apoſtel ſind — auffallend beſſer als dieſe — die kleinen Figuren der knieenden Stifter und vor ihnen, abgekehrt, deren Wappen gemalt. Die Köpfe ſind ohne Ausnahme farblos und die Gewänder noch vorwiegend gotiſch ſtiliſirt. Im übrigen deutet die ziemlich derbe Ausführung auf verſchiedene Hände hin. Beſonders fällt die Abweichung in Umrahmung und Technik bei den Pendants SS. Philippus und Bartholomäus und SS. Georg und Katharina auf. Recht gering ſind die Geſtalten der hl. Andreas und Johannes, beſſer S. Judas und am beſten der hl. Matthias gemalt [1]).

Nr. 7 GR, 0,78 h., 0,385 br. Das Fuſsband fehlt. Zwei gelbe Baumſtämme verwachſen zu einem mit reichem Blattwerk beſetzen Flachbogen. Der Grund iſt roter und ſchwarzer Flammendamaſt. S. Petrus erſcheint mit dem gewöhnlichen kurzbärtigen Greiſenkopfe, den ein Nimbus mit der Minuskelſchrift „**ſant petter**“ umgiebt. Nach rechts gewendet, hält er in der Linken einen gewaltigen Schlüſſel und mit der ziemlich ungeſchickt verkürzten Rechten das weiſse Spruchband mit der Minuskelinſchrift: „**ich gloub in gott vater almechtig ſchöpffer himels vnd erden 1511.**“ Über der weiſsen, in ihren unteren Partien verflickten Tunika trägt der Apoſtel einen blauen Mantel. Unten links kniet anbetend der geiſtliche Stifter. Das jugendliche Haupt im Halbprofile iſt anmutig individualiſirt, bartlos und unbedeckt. Die Kleidung beſteht aus einem langen

1) Die Inſchriften, wofern in unſerer Beſchreibung nicht eine andere Buchſtabenform angegeben iſt, ſind ſämtlich in Minuskeln verzeichnet.

faltenreichen Ärmelrocke von weifser Farbe, über dem der Chorherr einen Pelzkragen trägt. Das Wappen ift dasjenige der ausgeftorbenen Zürcher Familie Widmer, ein fchwarz und weifs fchräg rechts geteilter Schild, mit einem fchwarzen Löwen im oberen weifsen Felde. Diefelbe Zeichnung wiederholt fich auf dem Fluge des gefchloffenen Helmes. Ohne Zweifel ift der Stifter diefes Glasgemäldes der 1530 verftorbene Notar des Grofsmünfters in Zürich, Johannes Widmer [1].

Nr. 8 GR, 0,77 h., 0,375 br. Seitenftück zu Nr. 7. Die Umrahmung, ohne Fufsband, ift diefelbe wie in der vorigen Scheibe. Auf blauem und fchwarzem Flammendamafte fteht der Apoftel Andreas mit grauem Lockenhaar und langem Barte in der Vorderanficht. Über der blauen Tunika trägt er eine rote Toga und hält mit gleichen Händen das vor ihm ftehende grofse Schrägkreuz. Auf dem Nimbus fteht fein Name „ſant andreſ", und auf der Bandrolle der Spruch verzeichnet: „vnd in. jhesum . xpm . ſin einigen . ſūn". Unten rechts kniet der Donator. Sein Haupt ift zerftört. Das Untergewand und der faltige Mantel find braun. In den gefalteten Händen hält er den Rofenkranz. Das gegenüberftehende Wappen mit dem offenen weifsen Spangenhelme ift das der unlängft im Mannesftamme erlofchene Zürcher Junkerfamilie Edlibach und fein Inhaber aller Wahrfcheinlichkeit zufolge der Chorherr am Grofsmünfter Jacob Edlibach [2].

Nr. 9 GZ, 0,77 hoch, 0,39 br., ift das Pendant zu einer verloren gegangenen Scheibe, welche das Bild des Jacobus Zebedaei enthalten haben mufs [3]. Das Fufsband fehlt. Der Boden ift graues Geftein, der Grund war blauer und fchwarzer Blumen- und Flammendamaft. S. Johannes der Evangelift befchwört den Schlangenkelch. Das bartlofe, fchwammige Geficht mit den langen gelben Haaren ift geiftlos gemalt und von einem leeren Nimbus umfchloffen. Die Infchrift auf dem Spruchbande lautet: „gelitten vnder poncio . pilato . gekrüziget . geſtorben . vnd . begraben . 1511." Links unten erfcheint die Figur eines Johanniterprieſters [4]. In den gefalteten Händen hält er das Prieſterbarett. Ein

1) Bei *Emil Egli*, Aktenfammlung zur Gefchichte der Zürcher Reformation in den Jahren 1519—1533. Zürich 1879, erfcheint *Jacob Widmer* 1521, 1523 u. 1525 als Notar des Grofsmünfters (Nr. 164 b. S. 896 Nr. 372 Nr. 889), 1525 als bifchöflicher Prokurator (Nr. 672), 1526 als zäher Altgläubiger (Nr. 951). In demfelben Jahre wird er unter den Abgefchiedenen erwähnt (Nr. 1030).

2) *Jacob Edlibach*, geb. in Zürich 14. April 1482, wurde fchon 1504 zum Chorherrn am Grofsmünfter dafelbft defignirt. 1523 tritt er in öffentlicher Disputation als Verteidiger des alten Glaubens auf (*J. Huber*, Gefchichte des Stifts Zurzach. Klingnau 1869, S. 90). Refignirte 1526 als Chorherr von Zürich (*Egli* Nr. 889), nachdem er fchon früher ein Kanonikat in Zofingen erhalten hatte. Als auch hier die Reformation eingeführt wurde, zog er fich 1528 nach Solothurn und noch in demfelben Jahre nach Zurzach zurück, wo er zum Chorherrn und 1532 zum Propft erwählt wurde (*Huber* S. 90). Als folcher ift er am 19. Januar 1546 geftorben.

3) Diefelbe Apoftelfolge mit entfprechenden Attributen und gleichlautenden Sprüchen wiederholt fich auf den 1512 datirten Schlufsfteinen im Kreuzgang des Klofters Marienberg bei Rorfchach im Kanton S. Gallen.

4) Ritter und Brüder trugen Bärte. Nur die Johanniterpriefter waren bartlos.

dunkelgrauer Mantel mit dem weiſsen gleichſchenkeligen Zackenkreuz auf der linken Schulter umhüllt in langem gleichmäſsigen Faltenwurfe die Geſtalt des Knieenden. Daneben lieſt man die Inſchrift „zu küſnach · 1511". Ein Wappen fehlt, es mag, wie der Anfang der Inſchrift, welche den Namen des Komturs oder eines Prieſters jener Kommende enthielt, auf der vorhergehenden Scheibe geſtanden haben [1]).

Nr. 10 GFr, 0,795 h., 0,39 br., iſt, gleich der vorigen Scheibe, des Gegenſtückes mit der Figur des hl. Thomas beraubt. Zwei Säulen tragen einen ſteinernen Rundbogen. Aus den ſpiralförmig verzierten Kelchkapitälen wächſt beiderſeits eine Fiale mit geſchwungenem Rieſen empor. Über dem Bogen ſtürmen zwei Kraniche gegen einander an. Der Grund der Scheibe iſt ein roter Rankendamaſt. „ſant iacob der minder" — als ſolcher durch die Inſchrift auf dem Nimbus bezeichnet — iſt nach links gewendet und mit der Linken auf die kurze ſaitenloſe Walkerfuchtel geſtützt. Sein Geſicht, die Haare und der kurze Vollbart ſind farblos. Der blaue faltenreiche Mantel zeigt gotiſchen Wurf. Auf dem Saume der weiſsen Tunika ſind die ohne Zweifel nur dekorativen Kapitalen AGMTRIL verzeichnet [2]). Auf dem Spruchbande, das den Heiligen umwallt, lieſt man die Inſchrift: „uf · erſtaden (sic) zu den · himlen · ſiſzend (sic) · zuo · der · gerechten gotes · ſins · allmechtigen vatters." Links unten kniet der weltlich gekleidete Stifter. Das bartloſe Haupt iſt unbedeckt. In den gefalteten Händen hält er den Roſenkranz. Der lange hellbraune Ärmelrock mit dem gelben breit zurückgeſchlagenen Kragen iſt ſchwarz damascirt. Das Wappen mit dem geſchloſſenen Helme zeigt einen wagerecht geteilten Schild und Flug, oben ſchwarz, unten gelb und über beiden Hälften ſchräg aufgelegt eine weiſse Pflugſchar. Die fragmentariſche Inſchrift auf dem weiſsen Fuſsbande lautet: „. . . trieb von emedinge 1511." Vermutlich iſt dieſer Stifter ein Glied des zürcheriſchen Bürgergeſchlechtes der Trüb von Egmatingen (Ebmatingen) geweſen [3]).

Nr. 11 G Z, 0,775 h., 0,395 br. Zwei rötlich violette übereck geſtellte Pfeiler mit einem aus üppigem Blattwerk gebildeten Korbbogen umrahmen die

1) Küſsnach war eine Johanniterkomturei bei Zürich. 1511 regierte daſelbſt der Komtur Andreas Gubelmann, deſſen Wappen den Kopf eines Johanniters wies.

2) Ohne Zweifel als Erinnerung an orientaliſche Paramente kommen ſolche Schriftſäume auf Gewandborten ſpätgotiſcher Figuren öfters vor. Die Zuſammenſtellung der Buchſtaben iſt hierbei eine durchaus willkürliche, dekorative, womit auch übereinſtimmt, daſs hierfür mit Vorliebe eine verſchnörkelte Kapitalſchrift gewählt wurde.

3) Das Wappen der Trüb von Ebmatingen, wie es in den Manuſkripten von *J. F. Meiſs* (Lexicon geographico-heraldico-stemmatographicum urbis et agri Tigurini Mſc. E 91) u. *Dürſteler* (Zürcheriſches Geſchlechterbuch Mſc. E. 23 auf der Stadtbibliothek Zürich erſcheint, ſtimmt ſo auffallend mit dem auf unſerer Scheibe abgebildeten überein, daſs man verſucht wäre, an unmittelbare Kopie zu glauben. Die Schreibweiſe Trieb ſtatt Trüb möchte darauf hindeuten, daſs der Glasmaler von ſchwäbiſcher Herkunft war. Conrad Trüb 1492 Zwölfer bei den Schuhmachern, 1511 Obervogt zu Männedorf, 1511—14 Zunftmeiſter, † 1524. — Ein Meiſter Heinrich Trüb wird 1526—28 öfters in den zürcheriſchen Reformationsakten genannt. (*Egli* Nr. 922. 933. 953. 1058. 1214. 1242. 1261. 1360.)

Scheibe. In dem Scheitel des Bogens enthält ein weiſses Täfelchen das Datum 1511. Der Grund iſt ein ſchwarzer und blauer bloſs mit Linien gezeichneter Damaſt. Auf dem grünen Grasboden ſteht der hl. Philippus. Er trägt unter dem roten Mantel einen blauen Rock mit dunklem rot-violettem Schulterkragen. Von hinten fällt ein ſkapulierartiges Band herab, das von der Rechten gehalten wird. Die Linke des Heiligen iſt auf dem Kreuzſtab geſtützt. Der ungewöhnlich groſse Kopf mit dem weiſsen Bart und Haaren iſt nach rechts gewendet. Die Bandrolle weiſt die Inſchrift: „ſanctus philipus (sic): **er . kume . wirtt . ze . richten . Uber die läbede und . dotten . Anno dni .** 1511 .“ Vor dem Apoſtel kniet der geiſtliche Schenker. Er iſt durch eine Kapitalinſchrift auf dem Fuſsbande als „HER . CRAFFT . ÖLHAFFEN“ bezeichnet [1]. Unter der Alba trägt er ein ſchwarzes, an den Ärmeln mit Hermelin verbrämtes Gewand. Gegenüber ſteht der Schild. Auf blauem Felde hält ein aufrechter gelber Löwe einen ebenfalls gelben, dreifüſsigen Topf.

Nr. 12 G Z. Seitenſtück zu der vorigen Nummer und dieſer auch in den Maſsen und der Form der Umrahmung mit dem auf dem Bogenſcheitel verzeichneten Datum 1511 entſprechend. Der Damaſt iſt wieder mit roten Linien aus dem ſchwarzen Grunde herausgeſchafft und der Boden ein grüner Wuchs. Der hl. Bartholomäus, mit violetter Tunika und roter Toga angethan, hält in der Rechten das Spruchband mit der Inſchrift: „**Sanctus . Barthlomeus** (sic) **ich . Gelob . In . heiligen . geiſt . Anno domini .** MCCCCC . XI .“ und in der Linken, die auf der Schulter des vor ihm knieenden geiſtlichen Stifters ruht, ein groſses Meſſer. Der graubärtige Kopf mit dem geöffneten Munde, der beide Zahnreihen ſchauen läſst, macht einen faſt ſchreckhaften Eindruck. Das bartloſe Antlitz des Stifters, deſſen Bekleidung mit der des vorhin genannten Chorherrn übereinſtimmt, iſt ſorgſam durchgeführt und augenſcheinlich Porträt. Der rote Schild zeigt auf drei weiſsen Bergen eine Jakobsmuſchel von gleicher Farbe und darüber zwei gelbe Sterne. Die Kapitalinſchrift auf dem Fuſsboden bezeichnet den Stifter als: HER . HANS SCHNÅGG [2].

Nr. 13 (Fruchtkabinett), 0,76 h., 0,385 br., iſt eine derb gemalte Halbſcheibe. Auf dem violetten Flieſenboden ſteht links eine weiſse Säule mit aufgeſlochtenem Aſtwerk. Darüber, wo die Jahreszahl 1511 verzeichnet iſt, hebt ein halber Kielbogen an. Daneben, auf dem Säulenknaufe, ſteht ein bartloſer Heiliger in weltlichem Gewand. Er hält in der Rechten ein Schwert, die Linke weiſt auf die Bruſt. Um den glatten Aſt des Halbbogens ſchlägt ſich eine Bandrolle mit der Inſchrift: „**matheus . in (die) hei(ligen chr)iſtel(ich)en kilchen .** 1511 .“ Auf

1) *Kraft Ölhafen*, Kaplan des Groſsmünſters (*Egli*, Nr. 549), ſtarb 1526. l. c. Nr. 1030.

2) Vermutlich der Pfarrer von Meilen im Kanton Zürich, auf deſſen Abſetzung 1524 von der Gemeinde gedrungen wurde, weil er und ſein Amtsbruder geheiratet hätten, „das wider den alten Bruch wäre“ (*Egli* Nr. 549). 1527 wird (derſelbe?) wegen Verleumdung ſeiner Pfründe entſetzt und gefänglich eingezogen (l. c. Nr. 1332, vgl. auch Nr. 1333).

blauem und ſchwarzem Rankendamaſt ſchreitet nach links der hl. Georg. Sein blauer Harniſch iſt mit ſilbergelben Teilen geſchmückt, das bartlos-gelblockige Haupt mit einer Zindelbinde bekrönt. Die Linke an die Seite geſtemmt, hält Sankt Jürg in der Rechten eine rote Fahne, auf welcher ein weiſses Rundmedaillon ein durchgehendes rotes Kreuz umſchlieſst. Um das Ende der Fahnenſtange ſchlingt ſich der Schweif des grünen Drachen, auf dem der Heilige ſteht.

Nr. 14 G Z, 0,76 h., 0,39 br. Rechtsſeitiges Pendant zu der vorigen Scheibe mit entſprechendem Halbrahmen im Gegenſinn und dem gleichen Datum unter dem halben Kielbogen. Die Inſchrift, die ſich um den begleitenden Aſtbogen ſchlingt, lautet: „**gmeindſchafftt der heilgen ablas der sünden . 1511 .**“ Auf der Säule daneben ſteht ein Heiliger mit langem violettem Damaſtgewand; das weiſsbärtige Haupt iſt mit einer Pelzmütze bedeckt und mit beiden Händen hält er ein langes, aus Balken gezimmertes T-Kreuz. Auf dem violetten Flieſenboden hebt ſich vom ſchwarzen und blauen Rankendamaſte die Geſtalt der hl. Barbara ab. Sie iſt dem Heiligen auf der vorigen Scheibe zugewendet. Den glatt und fleiſsig, aber geiſtlos durchgeführten Kopf ſchmückt eine Krone. Über dem grünen Rock trägt S. Barbara einen roten, ärmelloſen Überwurf. Die Rechte hält ein offenes Buch, die Linke weiſt auf den unten ſtehenden Turm, in deſſen Pforte der Kelch mit der darüber ſchwebenden Hoſtie ſteht.

Nr. 15 G Z, 0,775 h., 0,40 br. Zwei gotiſche Steinpfeiler gehen unmittelbar in einen Korbbogen über. Aſt- und Blattwerk begleiten den Intrados. Die Zwickel ſind mit Früchten ausgeſetzt, an denen ein Hund und ein Vogel naſchen. Auf dem ſchwarzen und blauen Blumen- und Flammendamaſte erſcheint die Geſtalt des hl. Judas Thaddäus in ſtrenger Vorderanſicht, mit beiden Händen auf die Keule geſtützt. Ein Nimbus mit der Inſchrift „sant juda“ umgiebt das Haupt mit weiſsen Haaren und gelbem Barte. Über dem gelben Ärmelrocke trägt der Apoſtel einen violetten Überwurf. Ein Spruchband, das die obere Hälfte des Körpers umwallt, enthält die Inſchrift: „**sant iuda . urſtende des libs 1511 .**“ Links unten kniet der geharniſchte Stifter. Haarnetz und Bart ſind gelb. Das Wappen mit dem gelben Spangenhelme, das ihm gegenüber ſteht, iſt das der Freiherren von Hohenſax [1]).

Nr. 16 G Z. Seitenſtück zu der vorigen Scheibe. Der Heilige, deſſen bartloſes Haupt mit den gelben Haaren eine weiſse Mütze bedeckt, iſt durch die Inſchrift im Nimbus als: „**sant matthis**“ bezeichnet. Mit hellblauem Mantel und violetter Tunika angethan, hat er die Axt über die linke Schulter gelegt

1) Dieſer Stifter iſt der Freiherr *Ulrich von Hohenſax*, Herr zu Forſtegk im Rheinthal und zu Bürglen im Thurgau. Geboren vor 1460, hatte er ſich im Schwabenkriege und in den Mailänder Kriegen als tapferer Freund der Eidgenoſſen ausgezeichnet. Er ſtarb zu Bürglen 1538. Vgl. *H. Zeller-Werdmüller* im Jahrbuch für Schweizeriſche Geſchichte, herausgegeben auf Veranſtaltung der allgem. geſchichtsforſchenden Geſellſchaft der Schweiz. Band III. Zürich 1878. S. 51 ff. und Bibliothek des Litterariſchen Vereins in Stuttgart XCI. Zimmeriſche Chronik, herausgegeben von Dr. *K. Barack*. Bd. I. Tübingen 1869. S. 277.

und die Rechte erhoben. Die Bandrolle, die ihn auf ſchwarzem und rotem Blumen- und Flammendamaſte umſchwebt, enthält die Inſchrift: „**vnd nach diſem leben dz ewig leben amen** . 1511 ." Zu Füſsen des Heiligen kniet links eine junge Dame. Sie trägt ein rotes Gewand, das Haupt iſt mit einer weiſsen Haube bedeckt, in den gefalteten Händen hält ſie den Roſenkranz. Das Wappen mit dem weiſsen Spangenhelme, das ihr gegenüber ſteht, iſt das der Grafen von Lupfen[1].

Auſser dieſer Folge hat die Sammlung von Wörlitz noch zwei kapitale Kabinettſcheiben gotiſchen Stiles aufzuweiſen.

Nr. 17 K, 0,35 h., 0,245 br. Zwei Pfeiler, die in einem Zuge zum gekehlten Rundbogen verwachſen, umſchlieſsen einen blauen und ſchwarzen Damaſtgrund, auf welchem als Schildhalterin eine ſtattliche Dame erſcheint. Ein keck auf die Seite geſetztes Barett bedeckt ihr Haupt. Der faltenreiche Schoſs des roten Gewandes wird von der Rechten gehalten. Von dem Wappen — es iſt dasjenige der Edlen von Hallwyl — ſind nur der Schild und die weiſsen Flüge und von der Schrifttafel, die dem Bogen vorgeſetzt iſt, nur die Reſte der Minuskelinſchrift: „ . . . **hallwil** 1504" erhalten.

Nr. 18 K, 0,35 h., 0,245 br. Zwei Baumſtämme verwachſen zum Korbbogen mit gotiſchen Zwickelblättern. Über dem Scheitel enthält ein grünes Täfelchen das Datum 1508. Neben dem Wappen des zürcheriſchen Junkergeſchlechtes der Eſcher vom Luchs (die obere Hälfte des Schildes iſt zerſtört) ſteht links eine nicht ſehr ſchöne Dame. Sie trägt eine weiſse, gelb beſäumte Haube und einen Rock von hellbrauner Lederfarbe, der, aufgeſchürzt, den Saum des gelb und ſchwarz damascirten Untergewandes ſehen läſst. Von dem Gürtel hängt ein Paternoſter herab. Zu Füſsen der Dame kauert ein weiſser Hund. Auf dem grünen Fuſsbande ſteht die Minuskelinſchrift „**iacob aſcher ritter . anno** 1508 ."[2])

Den Übergang zu dem neuen Stile, der ſich im zweiten Decennium des 16. Jahrhunderts mit ſchweren, üppigen Formen einzuführen begann, ſtellt die brillante Kabinettſcheibe

Nr. 19 K, 0,325 h., 0,23 br. dar. Etwas derb, aber ungemein friſch behandelt, mag ſie um 1520 gemalt worden ſein. Vorn in der Mitte kniet, im Profile nach rechts gewendet, die Schutzpatronin Zürichs, S. Regula. Sie trägt ein blaues Gewand mit bauſchigen Ärmeln. Über den Nacken ſluthet das Haar in langen gelben Locken herab. Hinter der Betenden holt der Henker, ein echter Landsknecht, ganz in Gelb gekleidet, zum Schwertſtreiche aus. S. Regula gegenüber ſteht ihr enthaupteter Bruder, S. Felix. Er iſt mit gelbem Rock und roter Toga

1) Die Donatorin iſt des Freiherrn Ulrich von Hohenſax erſte Gemahlin, die Gräfin Agnes v. Lupfen, verwitwete v. Hewen, † 1532.

2) *Jacob Eſcher,* 1496 des Rats in Zürich, 1502 Reichsvogt, 1508 von Ludwig XII. von Frankreich wegen der bei Eroberung von Genua bewieſenen Tapferkeit zum Ritter des S. Michaelsordens ernannt. Er ſtarb 1524.

angethan und hält mit beiden Händen fein abgefchlagenes Haupt. Über den Märtyrern erfcheint die fegnende Halbfigur des Heilandes mit dem Reichsapfel in der Linken. Den Wolkenfaum, auf dem der Erlöfer fchwebt, begleitet ein Spruchband mit der Kapitalinfchrift: „venite benedicti patris mei". Zu äufserft links hinter S. Regula kniet ein betender Chorherr. Der bartlofe, jugendliche Kopf mit dem vollen fchwarzen Kraushaar ift ein feines und ohne Zweifel gelungenes Porträt. Der geiftliche Herr trägt über dem weifsen Chorhemde das Almutium. Der Schild, der vor ihm fteht, weift das Wappen des ausgeftorbenen Zürcher Patriziergefchlechtes der Stapfer[1]. Weifse Luft, grüne Bäume, gelber und grüner Boden bilden die Landfchaft. Alle nackten Teile find farblos. Den oberen Abfchlufs der Scheibe bildet ein Flachbogen mit Blattornamenten, eine fchon ganz im Renaiffanceftile gehaltene Dekoration, auf der zwei Putti mit Windhafpeln gegen einander ftürmen.

Alle die bisher befchriebenen Fenfter tragen noch vorwiegend den ceremonialen Charakter, der gotifchen Glasgemälden eigen ift. Eine neue Richtung kündigt fich nun in den folgenden Werken an. Zunehmend reicher und mannigfaltiger ftellt fich von nun an der Inhalt dar.

Die Schweiz ift nie ein Land der grofsen öffentlichen Denkmalftiftungen gewefen. Nicht eine Statue, wenn man von dem Standbilde des Munatius Plancus im Hofe des Bafeler Rathaufes abfieht, ift im 16. und 17. Jahrhundert zu Ehren gefeierter Perfönlichkeiten oder politifcher Ereigniffe geftiftet worden. Und dennoch hat es nicht an monumentalem Sinne gefehlt. Sind doch allein fchon die ftattlichen Brunnen ein Beweis dafür, die den Gaffen und Plätzen unferer alten Städte einen fo eigenartig poetifchen Reiz verleihen. Man kennt die reckenhaften Geftalten, die immer wiederkehrend den Schmuck der Schweizer Brunnen bilden: die geharnifchten Gefellen, die Landsknechte und Bannerträger, die fo ftolz auf ihrem hohen Ständer die Wache halten und denen man auf der Stelle anfieht, dafs fie keineswegs als blofse Zierfiguren gefchaffen worden find. Als Repräfentanten des freien Bürgertums in Wehr und Waffen haben den Alten diefe Standbilder gegolten, und dafs auch Erinnerungen an beftimmte Ereigniffe erweckt werden follten, zeigt der Simfon, der auf einem Berner Brunnen das Metzgerbefteck am Gürtel trägt. „More Samfonis" hatten die Berner in der Laupenfchlacht gefochten und hierbei die frifchen Metzgerburfche fich nicht zum

1) Der Stifter diefer Scheibe ift ohne Zweifel *Rudolf Stapfer*, feit 1503 Chorherr am Fraumünfter in Zürich. (*G. v. Wyfs*, Gefchichte der Abtei Zürich. Mitteilungen der Antiquarifchen Gefellfchaft in Zürich. Bd. VIII. Zürich 1851—1858. Beilagen Nr. 495.) Als folcher wird er noch 1525 aufgeführt (*Egli* l. c. S. 419). Nach der Reformation vermählt, ift er 1537 geftorben. *J. Egli*, Der ausgeftorbene Adel von Stadt u. Landfchaft Zürich. Zürich 1865. S. 173.

mindeften hervorgethan[1]). Man erfieht daraus, dafs auch die Schweizer nicht alles poetifchen Fühlens bar gewefen find. Freilich, mit grofsen öffentlichen Denkmälern zu prunken, das würde dem fchlichten Sinne jener Zeit widerfprochen haben; keineswegs aber ging darum dem Volke das Bedürfnis ab, feinen hiftorifchen Erinnerungen die Weihe der Kunft zu geben.

Diefe Überzeugung drängt fich aber auch beim Anblicke einer anderen Gattung von Werken auf, der Glasgemälde, die zu Taufenden in folchem Umfange geftiftet worden find, dafs felbft das Bauernhaus im 17. Jahrhundert eines folchen Schmuckes nicht entbehrte. Auch da wieder hat alfo das einfach Praktifche zu Schöpfungen der Kunft herausgefordert, die recht eigentlich zu Denkmälern der vaterländifchen Gefchichte geworden find.

In welcher Form die Kunst des 16. Jahrhunderts die patriotifchen Gedanken zum Ausdruck brachte, hat Lübke an der Hand der prächtigen Standesfcheiben gezeigt, die 1579 in den Kreuzgang des Klofters Wettingen geftiftet worden find[2]) und dies zeigen wieder eine Reihe von Werken an, welche die Sammlung von Wörlitz befitzt. Überhaupt ift nicht zu viel gefagt, wenn man die Bedeutung der fchweizerifchen Glasmalerei im 16. und 17. Jahrhundert geradezu derjenigen des Holzfchnittes und des Kupferftiches für ebenbürtig erklärt. Sie ift damals die Kunft des Tages gewefen, mit der man alles: fein Glauben und Hoffen, feine Neigungen und Wünfche bekannte. Was immer Vergangenheit und Gegenwart den Künftlern und ihren Beftellern zu denken und zu fchauen gaben, hat in diefen liebenswürdigen Miniaturen feine Verbildlichung gefunden.

Und mit diefer Erweiterung des Stoffgebietes hatte auch gleichzeitig eine eminente Steigerung der technifchen Leiftungsfähigkeit begonnen. Werke, wie fie einige Schweizer Künftler in der Zeit von 1530—1550 gefchaffen haben, gehören zu den Perlen der Glasmalerei; in Kompofition und Technik dürfte auf diefem Gebiete in keinem Lande etwas Befferes geleiftet worden fein.

Einige Proben diefer Leiftungsfähigkeit, weift auch die Wörlitzer Sammlung auf, und zwar ift es vor allen eine Scheibe, die zu den Meifterwerken einer exquifiten Kabinettsmalerei gehört. Kein Zweifel auch, dafs kein geringerer als der erfte Zürcher Glasmaler, Karl von Ägeri der Verfertiger gewefen ift.

Über diefen Meifter hat Dr. Hermann Meyer[3]) aus weiter Umfchau eine Reihe von Nachrichten zufammengeftellt. Karl von Ägeri fcheint zwifchen 1510 und 1515 geboren zu fein. 1536 hat er fich als felbftändiger Meifter in Zürich etablirt. Eine Reihe von Arbeiten, die er von da an bis zu feinem 1562 erfolgten Hinfcheiden für einheimifche und auswärtige Befteller geliefert hat,

1) Feftfchrift zur Eröffnung des Kunftmufeums in Bern (Beiträge zur Gefchichte der Kunft u. des Kunfthandwerks in Bern im 15., 16. u. 17. Jahrh. Herausgegeben von der bernifchen Künftlergefellfchaft). Bern 1879. S. 81.

2) W. *Lübke*, Kunfthiftorifche Studien. Stuttgart 1869. S. 446.

3) l. c. 197 u. ff.

laſſen auf eine ſehr umfaſſende Thätigkeit des Meiſters ſchlieſsen. Selbſt über die Landesgrenzen iſt ſein Ruf hinausgedrungen, denn wir halten dafür, daſs jene bekannte Stelle in der Korreſpondenz zwiſchen der Kammer und der Regierung von Innsbruck auf keinen andern als auf Ägeri zu beziehen ſei[1].

Was ſeine Kunſt charakteriſirt, das iſt vor allem der treue Fleiſs, der ſelbſt den Atelierarbeiten nicht abzuſtreiten iſt. Solche Werke aber, die er als eigenhändige Arbeiten mit ſeinem Monogramme ſignirte, ſind Leiſtungen erſten Ranges. Architekturen und Dekorationen ſind hier immer originell. Mit kühlen, zart gebrochenen Tönen, an denen man ſeine Palette auf den erſten Blick erkennt, weiſs er Wirkungen hervorzubringen, die unnachahmlich ſind. Als Zeichner ſteht er unter ſeinesgleichen einzig da, und ſo friſch und duftig hat auch kein anderer Glasmaler die volle Kraft der Modellirung auf den erſten Wurf erreicht[2]. Alle dieſe Eigenſchaften zeichnen auch das Glasgemälde

Nr. 20 aus (G Fr 0,425 h., 0,32 br.). Der Inhalt iſt dem Züricher wohl bekannt[3]. Die Glasmaler des 16. und 17. Jahrhunderts haben ihn oft wiederholt und eine Replik davon hat auch die Wörlitzer Sammlung in der 1600 datirten Scheibe Nr. 69 aufzuweiſen. Zwei grüne Pilaſter mit vorgeſetzten Kandelaberſäulen und ein rötlich violetter aus leichten Voluten aufgeſchweifter Giebel umrahmen die Scheibe. Die Säulen ſind aus gelben und grünen Teilen zuſammengeſetzt. Am Fuſse derſelben hocken zwei Hunde, die, paarweiſe von einander abgekehrt, an den oberen Wulſt des braunen Poſtamentes gekettet ſind. Die Blätter und Masken, welche die oberen Kandelaberteile ſchmücken, gehören zum Beſten, was die deutſche Renaiſſance geſchaffen hat. Das Gleiche gilt von den prächtigen Ranken, die gelb auf purpurnem Grunde den breiten Sockel ſchmücken. Sie wachſen rechts aus der Halbfigur eines nackten Mannes hervor, die mit Schild und Schwert die mittlere Schrifttafel flankirt. Das Seitenſtück zur Linken iſt zerſtört. Die verſchnörkelte Minuskelinſchrift, welche dieſe Tafel enthält, weiſt auf den Inhalt der Scheibe hin; ſie lautet:

Herzog rupre	kt . karli ander ſt
cht vſz frãckrich	iſſter und merer
erſter ſtiſter . 503	der kilch güetern
	und perſonen 10.

Ein Geſimſe ſchlieſst nach oben dieſe Baſis ab. Auf der Fronte desſelben lieſt man „Der kilch reformation . 1522 .“ Es folgt dann eine Bruſtwehr, die

1) *Lübke*, l. c. 436. Vgl. dagegen *Meyer* S. 203.

2) Seine bedeutendſten Werke in dieſer Richtung ſind die Glasgemälde, die früher den Kreuzgang des Kloſters Muri in Aargau ſchmückten. Vgl. hierüber meinen Bericht über Gruppe 38 (Alte Kunſt) der Schweizeriſchen Landesausſtellung in Zürich 1883. Zürich 1884. S. 52 u. f.

3) Vgl. *F. S. Vögelin*, Die Glasgemälde aus der Stiftspropſtei, von der Chorherrenſtube u. aus dem Pfarrhauſe zum Groſsmünſter (Neujahrsblatt, herausgegeben von der Stadtbibliothek in Zürich auf das Jahr 1883. Zürich 1883). S. 5 u. f.

auf gelbem Grunde eine Folge von weiſsen Fiſchblaſen ſchmückt. Der Mitte iſt der Schild des Stifters vorgeſetzt. Er zeigt auf gelbem Felde einen roten ſpringenden Stier. Ein Spruchband darüber enthält die Aufſchrift: „Felix Fry propſt · 1518[1].“ Endlich vor der Baluſtrade zu Seiten des Schildes ſtehen die beiden auf der Schrifttafel genannten Monarchen: Karl der Groſse zur Rechten, Herzog Ruprecht zur Linken, die gemeinſam, als die vermeintlichen Stifter des Groſsmünſters in Zürich, das Modell dieſer Kirche halten. Beide ſind geharniſcht. Karl, mit dem Schwerte in der Linken, trägt über der Rüſtung einen roten, Herzog Burkhard von Schwaben, der in der Rechten das Szepter hält, einen bräunlich purpurnen Rock mit weit gebauſchten Ärmeln. Der Hintergrund iſt ein blauer und ſchwarzer Damaſt. In der Mitte des krönenden Volutenwerkes umſchlieſst ein Rundmedaillon die Büſte eines Bauern, der einen Strohhut auf dem Kopfe trägt. Üppige Blattroſetten ſchmücken die Unterſichten der Voluten. An den Fronten der letzteren ſpielt die Inſchrift: „Anno dm · 286 regiert kaiſer Diacle̅ under de̅ wurdend gemartert · S · Felix Regula und Exuperacius“[2] auf die beiden Zwickelbilder an. Links ſteht, grau in Grau mit Silbergelb gemalt, auf weiſsem Grunde der hl. Felix. Er hält in der Rechten das abgeſchlagene Haupt. Eine Bandrolle, die vor ihm den Reſt des Zwickels füllt, enthält die Kapitalinſchrift „venite benedicti“. Die Fortſetzung (patris mei) muſs auf der Schriftrolle gegenüber geſtanden haben, wo nur noch die halb zerſtörte Figur der hl. Regula erhalten iſt. Stil und Technik weiſen darauf hin, daſs keines der auf der Scheibe verzeichneten Daten auf die Zeit ihrer Anfertigung zu beziehen iſt. Sie muſs ſpäter — früheſtens 1530 — gemalt worden ſein.

Ebenfalls auf Karl von Ägeri's Mache weiſen vier weitere Glasgemälde hin, die ſich in dem „kriegeriſchen Zimmer“ befinden. Indeſſen möchten dieſelben doch nur als Atelierarbeiten zu taxiren ſein. Es ſind folgende Stücke, die ſich nach ihrer übereinſtimmenden Kompoſition und Gröſse (0,415 h., 0,30 br.) als Reſte eines gemeinſamen Cyklus zu erkennen geben.

Nr. 21, Standesſcheibe von Bern 1555. In den oberen Zwickeln Auszug der Judith, die gegenüber der Magd das Haupt des Holofernes übergiebt.

Nr. 22, Schwyz 1555. Die Zwickelbilder zerſtört.

Nr. 23, Uri 1561. In den Zwickelbildern Tells Apfelſchuſs.

Nr. 24, „Die Statt und Gme̅yden Zug (ohne Datum). In den Zwickeln SS. Michael und Oswald.

Die Kompoſitionen entſprechen dem gewöhnlichen Typus der Standesſcheibe und ſie erinnern ſpeziell an eine Folge Ägeri'ſcher Glasgemälde, die

1) *Felix Frey* iſt ſeit 1518 der letzte Propſt des Groſsmünſters in Zürich geweſen. Er iſt, als Reformirter, am 15. April 1555 geſtorben. *Vögelin*, l. c. S. 31.

2) Die drei Schutzpatrone Zürichs, die mit den abgeſchlagenen Häuptern auf ihren Händen noch heute auf dem Staatsſiegel erſcheinen.

ſich früher im Zunfthauſe „zum Klee“ zu Stein am Rhein befand und ſeit etlichen Jahren in das dortige Rathaus verſetzt worden ſind [1]). Der Grund iſt Damaſt, auf welchem die paarweiſe geſtürzten Standesſchilde von dem gekrönten Reichswappen überragt werden, auf der einen Seite ſteht der Bannerträger, gegenüber ein anderer Geſelle, mit der Hellebarde, dem Streithammer oder dem Schwerte bewehrt. Auf der Uri-Scheibe erſcheint neben dem Fähnrich ein Harſthornbläſer. Durch dieſe Schildhalter werden die ſeitlichen Kandelaberſäulen beinahe verdeckt. Mit Ausnahme der Zuger Scheibe, wo der Schwertträger behelmt iſt, tragen beide Krieger das gleiche Koſtüm, das Barett und die bauſchige Ärmeljacke des Landsknechts, über der eine Rüſtung die Bruſt und Oberſchenkel beſchützt.

Nr. 25 G R, 0,47 h., 0,41 br. Standesſcheibe von Solothurn 1557. Das Mittelſtück zeigt auf purpurnem und grauem Damaſt die gegen einander geneigten und von dem Reichswappen überragten Standesſchilde. Zwei Löwen, der eine mit dem Schwert, der andere mit dem Banner von Solothurn, halten die Krone. Dunkelviolette Säulen auf grünen Poſtamenten rahmen dieſe Mitte ein. Den blauen Kapitälen ſind Satyr-Atlanten vorgeſetzt, welche die Deckplatte tragen. Darüber folgt ein grüner Volutengiebel, neben welchem in den Ecken die Verkündigung Mariä gemalt iſt. Beide Säulen und der wagerechte Abſchluſs über dem Giebel ſind von kleinen Schilden begleitet. Sie enthalten die Wappen der ſolothurniſchen Ämter (Landvogteien). Über dem Schilde von „Alltrüw“ in der oberen Ecke rechts kniet Königin Bertha von Burgund mit den Modell der S. Urſuskirche von Solothurn. Zu ihren Füſsen ſteht ihr gekrönter Schild, der drei gelbe ſenkrechte Balken auf rotem Felde weiſt [2]). Wir ſind geneigt, auch dieſe Scheibe für eine Arbeit aus der Werkſtätte des Karl von Ägeri zu halten.

Nr. 26 G R, 0,47 h., 0,41 br. Standesſcheibe von Bern. Auf ſchwarzem und blauem Rankendamaſt halten zwei Löwen die Krone des Reichswappens. An Stelle der beiden darunter befindlichen Standesſchilde ſind nachträglich zwei Breiten-Landenbergiſche Wappen eingeflickt worden. Den grünen Sockel ſchmückt ein hübſches Rankenwerk, das teilweiſe mit Silbergelb aufgemalt iſt. Darunter, neben den Pfeilern und in radialer Folge den krönenden Rundbogen begleitend umgiebt das Ganze eine Reihe von Schilden mit den Wappen der berniſchen Vogteien. Das Mittelſtück und Bogenſcheitel und die Eckzwickel ſind verflickt. Tüchtige, wenn auch an Feinheit den vorigen Scheiben nachſtehende Arbeit.

Dieſen Werken reiht ſich nun unmittelbar die ſtattliche Folge von 18 Scheiben mit den Bannerträgern der dreizehn „alten“ und der „zugewandten Orte“ der Eidgenoſſenſchaft an, welche die Fenſter des „Ritterſaales“ ſchmücken. Ihre

1) Vgl. *Meyer* S. 198. 293. u. f.

2) Königin Bertha, Tochter Herzog Burkhards von Schwaben u. Gemahlin Rudolfs II. von Kleinburgund (912–937) iſt ebenſo auf ſolothurniſchen Glasgemälden, Münzen u. Siegeln öfters neben dem Schutzpatrone der Stadt, S. Urſus, abgebildet.

Übereinftimmung nach Inhalt, Technik und Gröfse (0,66 h., 0,30 br.) beweift, dafs fie von gleicher Hand zum Schmucke eines und desfelben Gebäudes, vermutlich eines Schützenhaufes, gefchaffen worden find. Das Hauptbild jeder Scheibe ftellt den Bannerträger der betreffenden Stadt oder des Standes vor. Bei folgender Aufzählung der einzelnen Nummern wird zuerft (H) auf die Darftellung im Hintergrunde und fodann (O) auf den Inhalt der oberen Eckftücke hingewiefen.

Nr. 27 Zürich 1572. H Befchiefsung einer Stadt und Aufmarfch gegen diefelbe. O Büchfenfchiefsen.

Nr. 28 Bern 1572. H Ferne Stadt, nach der vom Fluffe her zwei Wanderer ziehen. O Befchiefsung einer Stadt und Sturm auf diefelbe.

Nr. 29. Luzern (Datum fehlt). H Schlacht, O Befchiefsung einer Stadt. (Uri fehlt.)

Nr. 30. Schwyz 1572. H Schlacht zwifchen Landsknechten. O Schwertkampf zweier Geharnifchter in den Turnierfchranken.

Nr. 31 Unterwalden 1572. H Struth Winkelried erlegt den Drachen. O Wolfenfchiefs wird im Bade von Baumgarten erfchlagen.

Nr. 32 Glarus 1572. H fliehende Krieger ftürzen fich in einen Flufs. O Befchiefsung einer Burg.

Nr. 33 Zug 1572. H Befchiefsung einer Burg und Sturm auf diefelbe. O der Elfener trägt auf feiner Hellebarde das abgefchnittene Bein des Vogtes von Wildenburg davon[1]).

Nr. 34 Freiburg (ohne Datum). H Befchiefsung einer Stadt. O Befchiefsung eines Schloffes.

Nr. 35 Solothurn 1572. H Schlacht bei „Dorneck“. O Sturm auf eine Stadt.

Nr. 36 Bafel (ohne Datum). H verflickt. O Büchfenfchiefsen.

Nr. 37 Schaffhaufen. 1572 H Tobias zieht in Gefellfchaft des Engels aus. O David und Goliath.

Nr. 38 Appenzell 1572. H Jakob kehrt mit feiner Karawane in die Heimat zurück. O Bärenhetze.

Nr. 39 St. Gallen 1572. H Tobias' Auszug und Heimkehr. O Büchfenfchiefsen.

Nr. 40 Wallis 1674. H Stadt an einem Fluffe. O David und Goliath.

Nr. 41 Stadt Biel 1574. H gelber und grauer Damaft. O das Geficht des Propheten Ezechiel von der Wiederbelebung der Todtengebeine.

Nr. 42 Stadt Bremgarten (?) 1575. Stadt am Fluffe, Scheibenfchiefsen. O verflickt.

Nr. 43 Stadt Mülhaufen 1575. H Befchiefsung einer Stadt und Sturm auf diefelbe. O verflickt.

---

1) *A. Lütolf,* Sagen, Bräuche und Legenden aus den fünf Orten Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden u. Zug. Luzern 1862. S. 165.

2) Das Banner zeigt auf weifsem Felde einen aufrechten roten Löwen u. darüber einen Schwenkel von gleicher Farbe.

Nr. 44 Stadt Frauenfeld 1575. H Romulus erschlägt mit dem Schwerte den Remus in der Ferne Steinmetzen. O Beschiessung.

Hosäus [1]) ist geneigt, in diesen Fenstern die Widmungen zu erkennen, welche der Zürcher Glasmaler Jos oder Jodocus Murer (nicht Josyas) nach Gefferts Bericht für das Schützenhaus in Zürich malte [2]). Wir halten dafür, dass Stil und Technik durchaus der Murerschen Praktik widersprechen.

Die umrahmenden Teile sind ziemlich einfach gehalten. Zwei bunte Säulen oder Pfeiler auf reichen mit Masken und Cartouchen verzierten Postamenten tragen einen geradlinig übermauerten Flachbogen, über welchem zur Seite des hochragenden Banners die seitlichen Teile eines friesartigen Kopfstückes zum Vorscheine kommen. Über den meistens figurirten Kapitälen sind hin und wieder Engel oder Putti gemalt, die sich besonders lustig auf den Scheiben von Basel und Mülhausen benehmen: der eine ladet die Büchse, der andere legt sie zum Schiessen an. Ähnliche Wesen haben sich sitzend oder kauernd am Fusse der Stützen niedergelassen, wo ein mit Rollwerk verziertes Täfelchen das Datum enthält. In einer solchen Umgebung stehen die stolzen Bannerträger [3]). Die Köpfe, bald weiss, bald bräunlichrosa, sind ziemlich geistlos, stumpf und mürrisch. Mit grosser Virtuosität hat der Meister dagegen die lang wallenden Bärte gezeichnet. Sie sind, wie die Haare, bald farblos, grau, oder braun, niemals — wie auf älteren Scheiben — gelb. Bald ist das Haupt mit einem Helme, bald mit der Zindelbinde bedeckt, aus der ein doppelter Busch von Federn wallt. Ein Harnisch schützt den ganzen Körper und lässt nur die Unterschenkel mit den knapp anliegenden mi-parti Beinlingen frei. Im Gegensatz zu Karl von Ägeri, der nach alter Weise zu den Rüstungen blaues Überfangglas verwandte, sind hier die Harnische bereits mit blauer Schmelzfarbe und die zahlreichen Ornamentbeschläge mit Silbergelb aufgemalt. Mit Ausnahme der Bieler Scheibe sind die Hintergründe naturalistisch gehalten, feine Landschaften, grau in grau, mit Silbergelb und spärlichen rot-braunen Tönen gemalt und durch figurenreiche, energisch komponirte Kriegsscenen belebt. Der Himmel ist farblos und erst zu oberst grau und mennigbraun bewölkt. Zahlreiche Vögel treiben sich in den Lüften herum. Ein hierbei oft wiederholtes Motiv ist der Falke, der auf einen Kranich stösst. Im Ganzen waltet eine ziemlich kalte Farbenstimmung vor. In der Technik wirkt noch die gute Richtung des 16. Jahrhunderts fort. Durchweg ist für Rot der Überfang verwendet und der Auftrag

1) *v. Zahn*, Jahrb. II. S. 228.

2) *M. A. Geffert*, Geschichte der Glasmalerei in Deutschland. Stuttgart u. Tübingen 1839. S. 173. Als Vater Christophs wird er hier ausdrücklich aufgeführt. Dieser ist aber Jos oder Jodocus gewesen, den Namen Josyas hat sein Sohn, der Bruder Christophs, geführt.

3) Die Bannerträger von Luzern, Schwyz, Unterwalden, Glarus u. Solothurn erscheinen mit den an ihren biblischen Eckquartieren erkennbaren Fahnen, die ihnen Papst Julius II. 1512 in Anerkennung der im sogenannten Pavierzuge bewährten Tapferkeit geschenkt hatte. Vgl. Neujahrsblatt, herausgegeben von der Stadtbibliothek in Zürich, auf das Jahr 1859. S. 6 u. f., u. Neujahrsblatt 1882 mit Abbildung der sämtlichen Standesbanner.

von Silbergelb auf Blau und gebrochene Töne gefchickt und fauber ausgeführt. Neu, und ein Zeichen des fchon beginnenden Verfalls, ift dagegen die nüchterne Behandlung des dekorativen Beiwerkes, die fich namentlich da bemerkbar macht, wo der Meifter nach altem Vorgange (Scheibe Nr. 40) die Säulen aus kandelaberartigen Teilen gebaut hat. Von Monogrammen oder fonftigen Merkzeichen, die einen Rückfchlufs auf die Urheberfchaft zu ziehen geftatten, ift keine Spur zu finden.

Schon bald nach der Mitte des 16. Jahrhunderts hatte fich eine neue Richtung angekündigt. Die höchfte Vollendung in der Kunft des Zeichners und des Technikers war erreicht und nun begann die zweite Phafe, welche ftets dem Zeitalter der Hochblüte zu folgen pflegt: ein Spielen mit technifchen Kniffen und Künfteleien, dem der Manierismus auf dem Fufse folgte.

Zuerft und am deutlichften kündigt fich das Neue in der zunehmend nüchterneren Behandlung der Architekturen und der Ornamente an. Mit der fröhlichen Pracht und der urwüchfigen Phantafie, mit der fich die Renaiffance in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts eingeführt hatte, ift es nun vorbei. Schon Karl von Ägeri hat in den Scheiben, die er für den Kreuzgang des Klofters Muri im Aargau malte, mehrfach auf die Verwendung der charakteriftifchen Kandelaberfäulen verzichtet und an deren Stelle Architekturen gefetzt, die das Studium wirklicher Baulichkeiten belegen. Spätere Werke zeigen zwar, dafs jene malerifchen Motive auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch nicht in Vergeffenheit geraten waren, aber fie find ohne freudige Formenfülle gebildet, immer magerer, fchematifcher fallen folche Stützen aus, die ihren Abfchlufs durch einen dürftigen Giebel oder dergl. erhalten. Dafür galt es nun, einen Erfatz in anderer Richtung zu fuchen. Auf den Scheiben aus der Frührenaiffance ift aufser dem Hauptbilde und feiner architektonifchen Umrahmung nur für wenige Figuren Raum gelaffen, welche die Zwickel neben den krönenden Teilen beleben. Vielleicht zum erftenmal in den Standesfcheiben, die Karl von Ägeri malte, kommen jene feinen Miniaturen auf, welche die oberen Eckftücke füllen: Scenen aus der Schweizergefchichte, biblifche Vorgänge, von Ägeri zumeift aus Holbeins altem Teftamente gewählt, Anfpielungen auf die Lebensftellung und den Beruf des Stifters, Darftellungen, die zu den Perlen einer virtuofen Kabinettmalerei gehören. Sollte nun beim Anblicke diefer Bildchen zuerft der Gedanke erwacht fein, der hiftorifchen Malerei eine gröfsere Bedeutung zu geben? Faft möchte man darauf raten, denn wenn auch einzelne Figurenbilder fchon unter den Glasgemälden aus den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts erfcheinen (Nr. 19 oben), fo treten fie doch zurück neben der weit überwiegenden Zahl jener Schildereien, die einen ausgefprochen heraldifchen und ceremonialen Charakter tragen, während nunmehr feit dem Ablaufe des 16. Jahrhunderts mit einemmal die entfchiedene Vorliebe für figurenreiche hiftorifche und allegorifche Kompofition beginnt. Es ift nun begreiflich, dafs zu

folchen Bildern eine Umgebung nicht mehr pafste, wie fie die alten Meifter mit üppigfter Formenfülle zu bauen pflegten. Immer mehr wird daher der Vertikalismus der feitlichen Umrahmungen gefteigert, die feit dem Ende des 16. Jahrhunderts mit Vorliebe durch gekuppelte Säulen gebildet wurden, während der obere Abfchlufs die Form eines horizontalen Gebälkes oder eines Tonnengewölbes mit vorgefetzten Cartouchen erhält. Es leuchtet ferner ein, dafs neben folchen wirklichen Architekturen die kleinen Zwickelbilder nicht mehr beftehen konnten. An ihre Stelle find entweder Blumenvafen oder Genien getreten, welche die von dem Bogen herabhängenden Guirlanden halten. Ähnliche Gebilde kehren am Fufse der Scheibe wieder, während gröfsere Geftalten, meiftens allegorifche Figuren, die Lichtungen zwifchen den Säulen füllen. Das ift der Typus, der fich für die Kabinettfcheiben feit dem Schlufs des 16. Jahrhunderts feftgeftellt hat.

Gleichzeitig ift nun aber auch eine Änderung in dem Charakter des ornamentalen Beiwerkes zu gewahren. Vergebens wird man auf einer Scheibe aus diefer Spätzeit jene köftlichen Ornamente fuchen, mit denen Ägeri den Fufs des Glasgemäldes Nr. 20 gefchmückt hat. Diefe fpäteren Künftler haben überhaupt nur eine Art von Ornamenten gekannt, das „Schweif- u. Rollwerk", das feinen Urfprung von der Metalltechnik und den Laubfägearbeiten ableitet und nun mit fo eigenfinniger Konfequenz verwendet worden ift, dafs nicht felten die ganze Umrahmung eines Bildes aus folchen Schnörkeln befteht.

Endlich ift nicht minder auf die Änderung der Technik zu achten. Von dem Momente an, wo das Glasgemälde aufgehört hatte, ein ftilifirtes Bild zu fein, war auch mit den einfachen Mitteln der bisherigen Praxis nicht mehr auszukommen. Jetzt galt es alles Ernftes den Wetteifer mit der opaken Malerei aufzunehmen, d. h. fo viel wie möglich die bleierne Faffung zu vermeiden und Farbe neben Farbe auf eine und diefelbe Platte zu vereinigen. An Stelle der Überfanggläfer kommt daher immer häufiger der Gebrauch der fog. Schmelz- oder Auftragfarben und damit eine trübe und gebrochene Stimmung der Töne auf, für die weder das Virtuofentum der Techniker, noch der erweiterte Umfang der Darftellungskreife einen hinlänglichen Erfatz zu bieten vermag.

Den Übergang zu diefer neuen Richtung ftellen bereits die oben erwähnten Glasgemälde mit den eidgenöffifchen Bannerträgern dar. Andere Scheiben aus den fiebziger Jahren fchliefsen fich denfelben an:

Nr. 45 K, 0,315 h., 0,205 br., eine zierliche Kabinettfcheibe, vielleicht von dem Luzerner Glasmaler Franz Fallenter († nach 1611) gemalt [1]. Zwei grüne Säulen mit einer Bekrönung von rotem Volutenwerk umrahmen das Alliance-Wappen des Stifters, das fich vom gelben Grunde abhebt. Zwei fitzende Engel flankiren die gelbe, von Rollwerk umgebene Tafel, die am Fufse der Scheibe

1) Vgl. über denfelben Gefchichtsfreund l. c. S. 210.

die Infchrift: „Heinrich Fleckenftein von Lucern | der Zyt Landtvogt zu Baden vnd | Anna Clauferin fin Eegmachel | 1571.“ enthält. Zwei feine Miniaturen, Sauhetze und Hirfchjagd fchmücken die oberen Zwickel.

Nr. 46 G Z, 0,305 h., 0,205 br. Auf violetter Bafis, vor deren Mitte ein gelber Kranz den Schild des Stifters auf weifsem Grunde umfchliefst, fteht die Infchrift: „Ulrich Saler und Jacob. | Lafaruß. Hans. Jörg vnd Clous | fyne Sün. Anno Domini | 1571.“ Zwei derb, aber luftig komponirte Kandelaberfäulen flankiren die Scheiben. Putti in Rot gekleidet umtanzen die Stützen; andere tummeln fich in dem grünen Volutenwerk, das die Krönung bildet. Die kleinen Zwickelbilder ftellen Satan vor, der Unkraut fäet, während der Landmann gegenüber unter einem Baum der Ruhe pflegt. Das Hauptbild zeigt die Parabel von den Arbeitern im Weinberge (Matthäus XX). In einem reichen Gemache, das fich in der Tiefe mit zwei kaffettirten Arkaden öffnet, zählt der Hausherr am Tifche den Arbeitern den Taglohn aus. Rechts fteigen die einen zum Weinberge empor, gegenüber ziehen die anderen ab. Einer, der eben feinen Lohn empfängt, drückt dem Meifter fein Befremden aus.

Es folgen zwei zierliche Rundfcheiben im Schlafzimmer des Fürften:

Nr. 47, 0,27 Durchmeffer. Das Wappen auf weifsem Grunde zeigt auf dem gelben Schild und dem Helm ein fchwarzes Mühlenrad mit dem aus der fenkrechten Speiche emporwachfenden Kreuze. Zwei rote, reich und elegant komponirte Kandelaberfäulen begleiten diefe Mitte, darüber halten zwei Engel, in Ranken auslaufend, eine grüne Maskencartouche empor. Die Infchrift am Fufs der Scheibe lautet: „Caspar. Thoma. Felix und Batt[1] | die Müller.gebrüder 1572.“

Nr. 48, gleicher Durchmeffer. Ein grüner Kranz, mit roten Bändern umwunden und dreimal mit weifsen Bruftbildmedaillons befetzt, umgiebt den weifsen Grund, auf dem der Schwur der drei Eidgenoffen abgebildet ift. Die Ausführung in alter Technik ift derb, aber von befter Farbenwirkung. Der blauumrahmten Cartouchentafel am Fufs ift ein Ovalkranz mit dem Wappen der Stifter vorgefetzt (weifser Turm auf rotem Feld). Zu Seiten desfelben: „Anthoni Fr . . . und Hans | Rudolff die Burkhartte gebrüder 1572[2].“

Nr. 49 K, Durchmeffer 0,51. Das Hauptftück, das auf weifsem mit Guirlanden und fchwarzen Schnüren gefchmücktem Grunde den Schwur der drei Eidgenoffen darftellt, weift auf gleiche Urheberfchaft wie die vorige Scheibe hin. Beide Werke zeichnen fich durch die gute Farbenwirkung aus. Violett und Grün find diefelben zarten Töne, deren fich Karl von Ägeri bediente. Die Köpfe find mit Rotbraun modellirt. Diefes Bild flankiren zwei Pfeiler mit vor-

1) Beatus. Beat Müller, aus Zürich, ward 1577 Zwölfer bei den Schmieden, 1596 Stiftskämmerer. Er ftarb 1611. Auch die älteren Brüder waren Mitglieder des grofsen Rates, Caspar von 1579—1595, Thoman von 1583—1591. — Mitt. von Z.-W.

2) Ohne Zweifel die alte Zürcher Familie Burkhard. Antoni B. 1568 Zwölfer bei der Meifen. Er ftarb 1604. *J. Egli*, Neues hiftorifches Wappenbuch der Stadt Zürich. Zürich 1860. Text zu Taf. VI.

gefetzten Satyrhermen, die mit der Mittelkonfole eine rundbogige Doppelarkade tragen. Zu Seiten war der Tellfchufs gemalt, von dem aber nur die eine Hälfte erhalten ift. Eine gelbe Tafel enthält die Unterfchrift:

1314
Sich An Allhie Die frommen dry
die fich Bishar Gefetzt hand fry
ouch dran geftreckt Lyb, Gut und Blut
ANNO Vnd das mit hilff Götlicher Craftt .M. D. LXXII
Dasfelb Betracht O Eidgnofchaft
(sic) Myd Sölche ding wie fy Gethan
So wirt dich Gott gwüß nit verlan.

Darunter das Monogramm [Monogramm]

Alle diefe eben befchriebenen Teile tragen unverkennbar den Charakter, der den Scheiben aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eigen ift, wobei fpeziell die reiche Bildung der Pfeiler an ähnliche Umrahmungen auf den 1579 datirten Standesfcheiben im Kreuzgange des Klofters Wettingen im Aargau erinnert. Letztere will Hermann Meyer [1] für Werke des Zürcher Glasmalers Jos Murer gehalten wiffen. Es ift dies eine Anficht, der wir nicht beizupflichten vermögen, und wieder fo meinen wir, dafs die Haltung der vorliegenden Scheibe der Art des Murerfchen Vortrages widerfpricht. Eine fpätere Zuthat fcheint der obere Abfchlufs zu fein, der Kranz, der über den Doppelarkaden das Wappen des Zürcher Gefchlechtes der Lochmann umfchliefst, und die Infchrift, die zu Seiten desfelben verzeichnet fteht: „Hans Heinrich Lochman 1572 | Ernüwert durch nechfte fründ. | Hans Ulrich Lochman Nadler | Cafper Difchmacher. Hans Heinrich | Schloßer, Melcher Seiller, und Rudolff | Schloßer, die Lochmanne alle vier gebrüdere. | 1663."

Denfelben patriotifchen Ton fchlägt das figurenreiche Glasgemälde

Nr. 50 K, 0,58 h., 0,615 br., an. Nüchterne Architekturen teilen die Scheibe in 12 Felder ein. Das grofse Mittelbild, das auf weifsem Grunde den Schwur der drei Eidgenoffen darftellt, hat die Form einer halbrunden Lünette. Zwei Säulen fchliefsen diefelbe im Viereck ein. Eine Cartouche im Bogenfcheitel enthält die fchreitende Figur eines geflügelten Löwen. Die feitlichen Zwickel fchmücken zwei allegorifche Frauengeftalten. Diejenige links, mit einem Hunde an der Seite, lieft in einem Buch, die andere mit einem Bienenkorbe auf dem Schofse ift fchreibend dargeftellt. Zwei fchmälere Seitenflügel fchliefsen fich diefer Mitte an. Sie find in zwei Etagen geteilt. Dem Flachbogen der oberen Lünette zur Linken ift ein Rundfchild mit dem S. P. Q. R., dem anderen gegenüber ein folcher mit dem eidgenöffifchen Kreuze vorgefetzt [2]. Vier rechtwinkelige Kompartimente fchliefsen

1) l. c. S. 300.

2) Der runde Schild zeigt auf rotem Felde ein durchgehendes weifses Kreuz, das alte Feldzeichen der Eidgenoffen.

in gleicher Flucht nach oben die Scheibe ab, drei andere bilden den Fufs. Das mittlere diefer letzteren, das dem Hauptbilde entfpricht, enthält zwifchen einem Engel und der Fortuna den Schild der Lochmann, auf dem fchmalen Fufsbande lieft man: „Hans Heinrich Lochmā der Raats | und pannerherr der Statt Zürich | 1576[1].“ Unter den feitlichen Feldern, die Marcus Curtius und Struth Winkelried darftellen, wie er den Drachen befiegt, fteht die Mahnung: „Einigkeit kleine macht Dut meeren | Zwythracht dut Land vnd lüt zerstören.“ Diefe beiden letzteren Bilder bezeichnen den Abfchlufs einer Folge von Parallelen, die der Künftler zwifchen der antiken Gefchichte und den Thaten der Eidgenoffen gezogen hat. Den Ausgangspunkt bilden zwei Darftellungen, die fich über dem Hauptbilde befinden: „Ein menisch Wyb bringt uf das Rych; Ein wybfcher Mann verlurt das Glyck.“ Eine Königin, vermutlich Semiramis, läfst einen Turm erbauen. Ein Krieger, der zur Seite fteht, ift als „NEMROT“ bezeichnet[2]. Ebenfo dunkel ift die zweite Scene, die der Künftler als das Gaftmahl des Ahasverus bezeichnet hat. Thatfächlich ift hier das Ende des Belsazar (Daniel 5) gefchildert. Draufsen fieht man einen Brand, in den Speifefaal, wo an der Wand das „MANE THETEL“ fteht, ftürmen Krieger herein, im Vordergrunde erfticht „GADATA“ den „BALTHAS“[3]. Es folgen nun auf den Seitenflügeln die Parallelen aus der römifchen und der Schweizer Gefchichte. „Alfo fieng an Romifche Krafft“: Romulus erfchlägt den Remus. Rechts „Urfach der fryen Eydgnosfchaft“: Tellsfchufs. Weiter zur Seite des Mittelbildes l. Horatius Cocles verteidigt die Pfahlbrücke, r. Baumgarten erfchlägt den Wolfenfchiefs im Bade. L. Mucius Scävola erfticht den Schreiber des Königs Porfenna und verbrennt fich die Rechte, r. Arnold von Winkelried ftirbt den Heldentod in der Schlacht von Sempach. Endlich zu Seiten der Bafis l. Marcus Curtius fpringt in den Abgrund, und r. Struth Winkelried, der den Lindwurm erlegt. Auf den fchmalen Borden, welche die Hochfeiten begleiten, find folgende Mahnungen gefchrieben: l. „welcher verschetzt syn Lyb und Blut | alein dem Vatterland zu Gut | Der ftiftet jm vil Lob und Eer | Sins Todts vergißt mā niemer meer“. Rechts: „O. Eidgnofchaft diß wol Betracht. | Bedänck hier wer dich fry hat gmacht. . . . . Eyd vnd püntt wolt wol Erwegen“. Die Ausführung, befonders des Mittelbildes, obwohl hier die zarten Töne von Grün und Violett an gute Traditionen erinnern, ift ziemlich derb. Beffer und mit anerkennenswertem Fleifse find die kleineren Nebenbilder gemalt.

1) Es ift derfelbe, der mit dem Datum 1572 auf der vorgenannten Scheibe erfcheint. Er ftarb 1589 in Padua. (*J. Egli* a. a. O.)

2) Nach einer gef. Mitteilung meines verehrten Kollegen des Herrn Prof. Dr. *H. Steiner* in Zürich werden Nimrod u. Semiramis öfters zufammengeftellt. Nimrod wurde von der fpäteren Sage der babylonifche Turmbau zugefchrieben.

3) Der Name Gadata kommt nach Mitteilung des Obigen in der Bibel nirgends vor. Balthas ift eine Abkürzung von Balthafar und mit Belfazar zu identifiziren.

Nr. 51 G Z, 0,30 h., 0,20 br. Derbes, aber farbenluſtiges Scheibchen. Das Hauptſtück ſtellt die Anbetung der Könige dar. Im Hintergrunde eine Ruine, oben grau in Grau und gelb die Taufe Chriſti und die Enthauptung Johannis des Täufers. Auf der violetten Tafel an der Baſis die Inſchrift:

PRIOR ET TOTVS CONVENTVS
PERCELEBRIS COENOBY MARIS
STELLÆ. 1588[1]).

Unter den zürcheriſchen Glasmalern, die ſich in der zweiten Hälfte des 16. und den erſten Decennien des 17. Jahrhunderts bethätigten, kommt den drei Murern die erſte Stelle zu. Sie ſind neben ihrem Mitbürger Jakob Sprüngli, Franz Fallenter von Luzern, Daniel Lindtmeyer und Werner Kübler von Schaffhauſen und dem älteren Jakob Spengler von Konſtanz die Hauptvertreter einer Stufe geweſen, die zwar noch immer eine hohe Übung der Technik bezeichnet, in der Formbehandlung des Einzelnen jedoch, in dem Bau der Kompoſitionen und der maleriſchen Vortragsweiſe bereits die Anzeichen des beginnenden Verfalles erkennen läſst[2]). Der älteſte Murer, der ſich als Glasmaler bethätigte, iſt Jos, Joſs oder Jodocus geweſen (1530, † 1580). Feſt beglaubigte Werke von ſeiner Hand ſind uns nicht bekannt, um ſo gröſser iſt die Zahl der Arbeiten, welche ſeine Söhne Chriſtoph (1558, † 1614) und Joſyas (1564, † 1630) hinterlaſſen haben. Chriſtoph beſonders ſcheint ſich eines weiten Rufes erfreut zu haben. Dafür ſpricht ein Auftrag, den er ſogar von dem Rate von Nürnberg bekam. Drei Glasgemälde mit dem reichsſtädtiſchen Wappen, die er 1597 und 1598 ausgeführt hat, ſind noch erhalten und ſie gehören zu den ſchönſten Werken dieſer Art, welche das germaniſche Muſeum in Nürnberg beſitzt[3]). Gemeinſam mit ſeinem Bruder hat er um 1606 die flotten Standesſcheiben gemalt, die unlängſt aus dem Zeughauſe zu Luzern in das dortige Kunſtmuſeum auf dem Rathauſe übertragen worden ſind[4]). Mit dem Monogramm des Joſyas endlich iſt eine Serie zürcheriſcher Zunftſcheiben von 1604 und 1605 bezeichnet, die ſich in dem fürſtlich Fürſtenbergiſchen Schloſſe Heiligenberg befindet[5]). Im übrigen waren die Murer weit davon entfernt, ſich ausſchlieſslich als Glasmaler zu bethätigen. „Sie erſcheinen als ein ehrbares, frommes, tüchtiges Geſchlecht. Bürgerſinn, Intereſſe für Kunſt, Wiſſenſchaft und Poeſie, das Streben, anderen nützlich und gefällig zu ſein, charakteriſirt ſie[6]).“ Jodocus und Joſyas, ſein

1) Die 1227 gegründete Ciſtercienſerabtei Wettingen bei Baden im Aargau. Siehe auch Nr. 82 u. ff.

2) Vergl. über dieſelben Neujahrsblatt der Künſtlergeſellſchaft in Zürich für 1845 S. 6 u. f. u. beſ. *Hermann Meyer,* l. c. S. 213—222.

3) Vgl. über dieſelben Anzeiger für ſchweizeriſche Altertumskunde 1883. S. 465 u. f.

4) *v. Liebenau,* a. a. O. 1880. S. 56.

5) Zürcher Taſchenbuch auf das Jahr 1881. S. 282 u. f.

6) *H. Meyer,* l. c. 221.

Sohn, ſind Mitglieder des groſsen Rates geweſen und beide haben ſpäter als Amtmänner in Winterthur gewaltet. Ein Zeugnis von keineswegs gewöhnlicher Bildung legt auch ihre Beſchäftigung mit der Schauſpieldichtung ab. Und wieder ſo haben ſie als darſtellende Künſtler über den Rahmen des einſeitigen Berufes hinausgegriffen. Von Jodocus, dem Vater, ſind zwei groſse Holzſchnitte, eine Landkarte des Zürichgaues von 1566 und der tüchtige zehn Jahre ſpäter datirte Stadtproſpekt von Zürich ausgeführt. Chriſtoph endlich, der ſich nach Sandrarts Bericht eine Zeit lang bei Tobias Stimmer in Straſsburg bethätigte [1]) und gemeinſchaftlich mit dieſem eine Anzahl illuſtrirter Werke herausgegeben haben ſoll, iſt auch als Porträtmaler und Radirer thätig geweſen [2]).

Mehrere Werke, die unverkennbar den Stempel Murerſcher Abkunft tragen, haben wir in Wörlitz wiedergefunden. Die Reihe eröffnen ſechs Scheiben Nr. 52—57 im „geiſtlichen Zimmer", welche die Geſchichte des verlorenen Sohnes ſchildern. Hier iſt nun die bildliche Darſtellung die Hauptſache geworden, neben welcher die heraldiſchen Zierden als bloſse Zuthaten erſcheinen. Was ferner auffällt, das iſt die eingehende Betonung des landſchaftlichen Elementes und der Verzicht auf architektoniſche Dekorationen, deren Stelle ein ovaler Rahmen von Roll- und Schweifwerk verſieht. Eine Cartouche am Kopf der Scheiben enthält die erläuternden Verſe. Unten ſind in einer Folge von viereckigen Kompartimenten die behelmten Wappen der Stifter und ihre Namen gemalt. Der Umfang der Palette iſt gering: ein ziemlich dunkles Gelb, blaue Schmelzfarbe und ein hoch aufgeſchmolzenes Grün ſind die Hauptfarben. Die nackten Teile zeigen das der Murerſchen Schule eigentümliche Kupferbraun mit ſehr effektvoll herausgeſchafften Lichtern und einer Kraft des Helldunkels, die ſtellenweiſe überraſchend wirkt. Die Vorgänge, die ſich in zeitgenöſſiſchem Habit vollziehen und vielfach an Chriſtophs „Emblemata" erinnern, ſind lebendig und ſprechend geſchildert, die Köpfe vortrefflich gezeichnet und im Ausdrucke nicht ſelten aufs feinſte nüancirt. In den Gewändern fallen die eckigen und ſtrafffaltigen Motive auf, wie ſie die Murer zu zeichnen pflegten. Immerhin — und es gilt dasſelbe von den weiblichen Köpfen — hat ſich die Manier noch nicht bis zu dem Grade geſteigert, die Joſyas' Arbeiten eigen iſt, ſo daſs wir geneigt wären, dieſe Scheiben dem älteren Bruder Chriſtoph zu vindiziren [3]).

1) Beweiſe für ſeinen Aufenthalt in Nürnberg u. Augsburg ſind dagegen nicht erbracht. *H. Meyer* S. 218 vermutet, daſs die Kunde hiervon auf die Verwechſelung mit einem gleichnamigen Reutlinger Maler zurückzuführen ſei.

2) Als Ölporträte von Joſyas ſind die Bildniſſe Hofpinians auf der Stadtbibl. Zürich (*S. Vögelin*, Neujahrsbl. der Stadtbibliothek Zürich auf das Jahr 1875 S. 9.), des Zürcher Bürgermeiſters Bernhards von Cham u. Hans Ulrich Wolfs in Beſitz des Herrn Alfred Merian-Thurneyſen in Baſel beglaubigt. Unter ſeinen Radirungen ſind die bedeutendſte die groſse aus mehreren Blättern zuſammengeſetzte Tafel mit Scenen aus der Gründungsgeſchichte des Schweizerbundes, darunter die Wappen der 13 alten und der zugewandten Orte (es trägt die Unterſchrift Chriſtoph Murer 1580), ferner eine Hirſchjagd von 1605 u. die Sammlung von 40 emblematiſchen Blättern, die 1622 nach ſeinem Hinſcheiden in Zürich erſchien.

3) Die Maſse ſämtlicher Scheiben ſind die nämlichen: 0,29 h., 0,20 br.

Nr. 52. Auf dem Bande, das ſich über dem Wappen am Fuſse der Scheibe hinzieht, ſind folgende Namen verzeichnet: Harttman Schwertzenbach Landtvogt zu menderys 1590[1]). Barbara Peyerin Säl. Margareta Zieglerin. Oben heiſst es:

Ein menſch zwē ſün hatt by einādcr
deß iüngſtē ſuns müͦtt ſtund zu wanderen
begert vom Vatter ſyn Eerbteil
züch darmit hin, was frech vnd geil.
Luce, XV. Cap.

Zur Linken, wo die offene Pforte den Einblick in ein ſtattliches Renaiſſance-Gemach geſtattet, ſagt der Sohn den Seinen Valet. Mutter und Geſchwiſter ſtehen weinend zur Seite. Der kecke Trotz in der Haltung des Stutzers, der dem Beſchauer den Rücken kehrt, iſt gut geſchildert. Er hat den Beutel empfangen und der greiſe Vater giebt ſeine Mahnung dazu. Rechts ſieht man die Verlaſſenen noch einmal. Die Mutter wendet ſich weinend ab, der Vater warnt, aber der Flüchtling will nicht mehr hören. Er ſprengt auf ſeinem Schimmel dem Hofthore zu und ſchwenkt voll Übermut den Hut.

Nr. 53. Als er nun kam in frömde land
ſyns glychen er dennechſten ſand.
Schmarotzer, ſpiler, ſunſt ful gſind
die uff pſchifs abgricht warend gſchwind.

Die Stifter ſind: Houptman heinrich Bräm zunfftmeiſter 1590. Jacob meiſter zunfftmeiſter . 1590 . Hans Rudolff Raan des Rhats vnd Landtvogtt in fryen empteren 1590. Anderes Bräm Zunfftmeiſter. Der Künſtler hat hier ein köſtliches Sittenbild gemalt: Das Weltkind iſt am Ziele angelangt. Von der Hausecke, wo ein Pärchen unter dem Baume lagert und zwei Pfauen ſich brüſten, eilt ein Burſche herbei, aber ein anderer iſt ihm zuvorgekommen, der ſchon den Abſteigenden bedient, während von der Freitreppe herab die Wirtin den Willkomm bringt. Oben grüſst einer zum Fenſter heraus und daneben, wo ſich über der Treppe eine Art Pavillon vorbaut, ſcheint eine Sippſchaft vornehm geputzter Herren und Damen mit erwartungsvollen Mienen den Kommenden zu muſtern.

Nr. 54. Hie iſt er inn ſyn höchſten Eeren
koſtfry mit ſchenckē, ſpilen, Zeeren
kumpt vm das ſyn in kurtzer ſtund
dar nach vſ giagt glych wie ein hund.

Über dem Wappen ſtehen die Namen: Kaſpar Heſſ. Hans Jacob Schwytzer. Chriſtoff Murer. Petter Füßli . 1590. Vorne zur Rechten, wo ſich ein grüner Vorhang über eine Gartenlaube drapirt, ſieht man die Herren und Damen wieder.

1) Mendriſio im Teſſin. Das Wappen iſt das in Egli's Wappenbuch auf der Variantentafel VI mit Nr. 66 bezeichnete.

An dem bedeckten Tifche wird um Gold gefpielt. Links, wo unter einer geftutzten Laube zwei Geiger mufiziren, bereiten fich die Paare zum Tanze vor. Zwifchen beiden Gefellfchaften ftehen die rechnende Wirtin und ihr Knecht; in der Ferne aber eilt ohne Mantel der verlorene Sohn von dannen, von grimmigen Weibern verfolgt, deren eines die Miftgabel über dem Flüchtlinge fchwingt.

Nr. 55.

zu einem meyerhof Kumpt er,
muft füwhirt fyn das ward im fchwer
Grofs hungersnott in fchwerlich krenckt,
Ans vatters tifch er erft gedenckt.

Unten: Heinrich Bürckli[1]). Heinrich Kilchfperger. Rudolff Steinbrüchel. Hans Ludwig Holtzhalb 1590. Die linke Hälfte des Bildes ift zerftört. Rechts fchreitet der fchlimm Heruntergekommene, der zwar noch die mi-parti-Hofen trägt, einer Bauernhütte zu. Mit erftaunter Gebärde tritt der Meifter dem Flehenden entgegen. Jenfeits des Baches, wo fich der Ausblick auf eine laufchige Wiefe öffnet, ruht der Sauhirt bei den weidenden Tieren.

Nr. 56.

Um Gnad der fun den Vatter bitt
Wyl er bishar hett gfolget nitt.
der vatter ferzycht im Defshalb,
Rüft's fröüdmal zu, nimpt absgmeft kalb.

Die Wappen der Wafer und Gofsweiler an der zerftörten Bafis find ohne Zweifel willkürliche Zuthat. Die Heimat ift nun wieder gefunden. Mit Staunen gewahren die Brüder den Reumütigen, der in defektem Zuftande, mit bärtigem Angeficht und ftruppigen Haaren vor dem Vater kniet. Wohlwollend kommt der Alte auf ihn zu, und von der Linken, wo ein Bruder von der hohen Laube herab den Vorgang betrachtet, kommt die traurige Mutter herbei. Gegenüber wird zum Feftmahle gerüftet. Ein gefchlachtetes Kalb wird ausgeweidet und ein Knecht trägt aufserdem ein Lamm herbei. Die Scene fpielt in einem Hofe. In der Tiefe öffnet ein hohes Thor den Ausblick ins Freie, wo die Landleute ihr Tagwerk verrichten und eine Frau am Ziehbrunnen hantirt.

Nr. 57.

Der elter fun vom feld kam her
wirt zornig als er hört die mer
der Vatter bitt das er freüd hab
wyl in Gott lebent wider gab.
hie merck der rüwet fünder wal
Das er Gott vm gnad pitten fal
fo fint verzychung er allmal.
Luce XV. Cap.

1) Abweichend von dem heutigen Wappen der Bürkli von Zürich zeigt es auf rotem Feld ein weifser aufrechter Widder mit dem Metzgerbeil und die Halbfigur desfelben Tieres als Kleinod auf dem Helm.

27

Von den vier Wappen, welche die Bafis fchmückten, find nur diejenigen des Diedthelm Holtzhalb und des Hans Kluntz 1611 erhalten. Das Mittelftück ift wieder ein köftliches Sittenbild. Im Vordergrunde fteht der zürnende Sohn vor feinem Vater. Er ift vom Feld gekommen und hält noch die Hacke. Der Alte weift befchwichtigend nach oben, wo der Wiedergefundene gefeiert wird. Das Feftmahl ift in vollem Gange. Zwei Geiger fpielen dazu. An der reich befetzten Tafel fieht man feftlich geputzte Herren und Damen, und dem Bekehrten, den fein Nachbar traulich umfängt, fächelt ein Diener mit dem Pfauenwedel Kühlung zu. An der Wand zur Linken ift ein Büffett mit Teppichen und koftbaren Gefäfsen ausftaffirt. Diefer Scheibe kommt am nächften das zierliche Glasgemälde

Nr. 58 Fr K, 0,305 h., 0,205 br. Ein ovaler Rahmen von Rollwerk fchliefst das Hauptbild ein. Die vier Eckzwickel find mit den weiblichen Perfonifikationen der Geduld, der Kraft, der Vorficht und der Mäfsigkeit gefchmückt. Dem Scheitel des Rahmens ift eine gelbe Cartouchentafel vorgefetzt; ihre Auffchrift lautet:

Ein Kleiner wür . ein mal veracht
der den darnach vns leben bracht;
drum folft nit richten nach dem fchein,
es darff noch was darhinder fein.

Das Hauptbild, worauf fich diefe Verfe beziehen, ftellt in lebendiger Auffaffung den Kampf zwifchen David und Goliath dar. Diesfeits des Baches fteht der Riefe in vorgebeugter Haltung auf den Speer geftützt. Von jenfeits rennt der Knabe mit der Schleuder an. Dahinter dehnt fich die Landfchaft in weiter Perfpektive vom Lager bis zu dem fernen von blauen Bergen begrenzten Seegelände aus. Die Wahl der Töne ftimmt mit den vorigen Nummern überein. Die Ausführung mit breiten, kokett nüancirten Schatten ift ungewöhnlich fein. Wir möchten auch diefe Arbeit dem Chriftoph Murer zufchreiben. Ein Ovalkranz am Fufs der Scheibe fchliefst das Wappen des Stifters ein. Zu Seiten ift fein Name: Chriftoff Ritter, gefchrieben.

Erheblich geringer und wohl nur Atelierarbeiten der Murer find zwei kleine Glasgemälde im „kriegerifchen Zimmer“.

Nr. 59 (0,28 h., 0,19 br.). Auf der Bafis find die Wappen der Stifter auf gelbem Grunde von weifsen Ovalkränzen umgeben und zwifchen denfelben die Namen „Cunrat Grebel vnd Hans Rudolff Scholzer 1590“ verzeichnet. Eine Infchrift über dem ovalen Cartouchenrahmen des Hauptbildes ftellt Stüffi's Ende dem Heldentode des Horatius Cocles gleich.

Wie horacyus zrom thett ein bftand
Herr Rudolf Stüffi von Zürich
mit einer ftrittax fchlug er druff
. 14

Alfo ftritt hie fürs vatter Land
die Brug befchirmpt er Ritterlich
ward zledft erftochen vnden vff.
33 .

Auf der Brücke, hinter welcher ftromaufwärts zwei Mühlen ftehen, hält der tapfere Bürgermeifter in verzweifeltem Kampfe mit der Hellebarde aus. Allein dem

Feinde gelingt es, ihm meuchlings beizukommen; ein Schwyzer, wie die Überlieferung meldet, hat fich unter die Brücke gefchlichen und bringt dem Helden durch die aufgedeckten Planken die Todeswunde bei.

Nr. 60 (0,278 h., 0,175 br.) zeigt eine ähnliche Umrahmung und zwifchen den Wappen die Infchrift „Petter Hirtzell. Hans Heinrich Vfteri 1591". Die folgenden Verfe kommentiren das Hauptbild:

Ein groffer vnd grufamer Trach,
Ward gfehen in der fchwytzer march,
fil fchadens man vō im empfieng
dem winckelriedt es zhertzen gieng
gantz manlich dē Trachē erleitt
fym vatterland fchafft ficherheitt.

Struth Winkelried, ein langbärtiger Ritter, der wie Stüffi den Harnifch des 17. Jahrhunderts trägt, fchwingt in der Rechten das Schwert, mit dem er dem Drachen den Kopf vom Rumpfe trennt. Die Scene fpielt in einem waldigen Grunde. In der Ferne, wo fich der blaue Himmel wölbt, ragt eine Felsburg empor.

Nr. 61 K, 0,255 h., 0,17 br. Auf purpurnen Poftamenten ftehen feitwärts zwei rote Säulen mit gelben Kapitälen. Am Fufs die Infchrift: „Conradt Grebel | Hans Conradt Koller | 1591", begleitet von zwei roten Ovalkränzen, die auf weifsem Grunde die Wappen der Stifter umfchliefsen. Die Infchrift am Kopf der Scheibe lautet:

vom Künig Perfona Rom litt thrang
Mutzyus Zefula fumpt nit lang
fürs vatterland fyn läben wagt,
Und wyl er nach dem Küng nit fraagt
erfticht den fchryber vnerkent
Hirdurch der Krieg von Rom abwent.

Unter dem grünen Zelte ftützen zwei Krieger den Schreiber, der fterbend von dem mit Gold und Schriften bedeckten Tifche zurückfinkt. Links der erfchrockene Porfenna. Gegenüber, wo man in der Ferne das Lager und jenfeits des Fluffes die Stadt Rom erblickt, hält Mucius Scävola die mit dem Schwert bewehrte Rechte über das Feuerbecken. Die Farben find Gelb, Violett, Blau, Graublau, Braun und Schmelzgrün.

Von geringerer Qualität find die ohne Zweifel ebenfalls aus Murers Werkftätte ftammenden Scheiben Nr. 62—65 G Z (0,29 h., 0,185 br.), Refte einer Folge, welche die Werke der Barmherzigkeit darftellte. Auf allen vier Stücken ift die gleiche Einfaffung fchablonenmäfsig wiederholt. Neben der weifsen Cartouchentafel umfchliefsen zwei grüne Ovalkränze auf weifsem Grunde die Wappen der Stifter. Darüber folgen auf violetten Poftamenten zwei rote Pfeiler mit gelben Kapitälen und ein violettes Schnörkelwerk, aus dem zu beiden Seiten ein beklei-

deter Engel guckt. Der Mitte diefes oberen Abfchluffes ift eine mit gelbem Rollwerk umrahmte Tafel vorgefetzt, welche die auf das Hauptbild bezüglichen Verfe enthält. Alle Merkmale der fpäteren Murerifchen Auffaffung find hier vereinigt: die blöden hochftirnigen Köpfe, gefpreizte Pofen und ftraffaltige, eckig gebrochene Draperien. Figuren und Ornamente find mit ehrbarem aber geiftlofem Fleifse gemalt. Im Gegenfatze zu den vorigen Scheiben ift die Palette durch ein fchönes Violett und roten Überfang bereichert.

Nr. 62. Die Hungrige an Chrifti ftatt
Sond wir vff erd hie fpyfen fatt.

Als Stifter nennen fich: H. Hans Jacob Fries | Lefer der Heligen Schrifft. M. Hans Jacob Haller Prediger zu groffen Münfter 1610. Das Friefifche Wappen links ift zerftört, ebenfo die untere Hälfte des Bildes. Es ftellt die Speifung der Armen in einer Küche dar, aus der fich in der Tiefe der Ausblick auf eine Seelandfchaft eröffnet.

Nr. 63. Der menfch Gottes pot rächt bedeckt
Wan er den Arme durftigen drenckt.

Unten: Heinrich Balber Amptman zu Küffnacht. Cunrath Rollenbutz, vogt zu Hegi. 1610. Die Scene fpielt in einem Hofe. Aus dem palaftartigen Gebäude zur Rechten fchauen vornehme Herren und Damen den Armen zu, die fich an dem ihnen dargebotenen Labfal erfreuen. Im Vordergrunde wird ein Paar mit Milch und Wein bewirtet.

Nr. 64. Das ift eins der Chriftliché-wercken
Krankne bfůchen in Gott fy fterken.

Stifter: Ulrich Locher. Rudolff Ulrich. Cunrat Locher 1610. Im Krankenzimmer ruht ein nackter Mann im Himmelbett. Ein Befuch fcheint ihn durch geiftliche Lektüre zu erbauen. Am Tifche links bereitet eine Frau Arzneien zu.

Nr. 65. Den frömbdling v̄d Wysloßen gaft
Bilich umb Gott in zherberg haft.

Unten (wo das Zieglerfche Wappen fehlt) Thoma Werdmüller. vnd Hans Jacob Ziegler. 1610. Ein ftattlicher Herr empfängt unter der Pforte feines Haufes Mann, Frau und Tochter aus dem Volke.

Nr. 66 G R, 0,305 h., 0,21 br. Zwei rote Säulen tragen ein feitwärts vorgekröpftes rotes Gebälk. In den fchmalen Seitenflügeln ftehen zwei allegorifche Frauen: l. Juftitia, gegenüber eine Dame mit Buch und Schlange (Klugheit?). Eine gelbe Tafel im Scheitel enthält die Infchrift:

Dry Ding, dies metfchlich (sic) | gfchlächt erhelt
Wan woldath, Eer und Straff ift bftellt.

Am Fufs der Scheibe fteht zwifchen den gelben Ovalkränzen, welche die Wappen des Stifters und feiner Gattin (das letztere zerftört) umgeben, die Unter-

ſchrift: M. Hanß Heidegger | deß Raths . vnd F. Barbara | Gimperin ſyn Eegmahel . 1603. Das Hauptbild iſt eine abgekürzte Wiederholung desſelben Gegenſtandes, den Chriſtoph Murer auf einer 1597 datirten Scheibe im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg behandelt hat[1]. In der Mitte unter der gelben, von Wolken beſäumten Glorie thront ein Weib[2]. Ein roter Mantel läſst die Bruſt entblöſst, aus welcher die Frau einen Strahl von ihrer Milch auf die unten harrenden Männer, Weiber und Kinder ſpritzt. Zu Füſsen der Dame liegen die „S. Biblia", die Geſetztafel (RELYON) und vor einem anderen Buche „RESBVBLICA", Reichsapfel, Schwert und Szepter. Die Beiſchrift lautet: SVBRSTITION. In ihrer Linken hält die Dame Schwert und Geiſsel. Tiefer ſieht man einen gefeſſelten Türken, einen klagenden Mann und eine Frau, die ſich von dieſer Mitte abwenden. Ähnliche Gegenſätze ſind durch das Treiben in der Ferne geſchildert. Links wird im Frieden die Ernte beſtellt, rechts ſieht man eine Schlacht und eine brennende Stadt. Grobe Malerei mit allen ſchablonenhaften Blödheiten des Murerſchen Stils.

Nr. 67 Fr K, 0,30 h., 0,20 br. Violette Pilaſter und rote Säulen, mit rotem und blauem Gebälke in die Perſpektive gezogen, rahmen die Mitte ein, wo auf weiſsem Grunde das Reinhardſche Wappen ſteht. Das Kopfſtück zeigt drei Jäger, die einen Eber abfangen. Unten enthält eine Cartouchentafel die Inſchrift „. . . ch vnd Hans Balthaßer die Reinhart gebrüder von Zürich 1630[3])."

Neben den Murer iſt durch eine ungleich tüchtigere Arbeit ein anderer Landsmann, Hans Jacob Sprüngli von Zürich (geb. um 1559, † 1637)[4]) vertreten. Auch er iſt einer von denjenigen Meiſtern, die ſich eines nicht gewöhnlichen Rufes erfreuten, und hat ebenfalls ſeine Kunſt auſser Landes bethätigt. Er iſt in Prag und Nürnberg geweſen, wo Murr ſechs Scheiben kannte, die ſich als Widmungen Sprüngli's in dem v. Praunſchen Kabinette befanden. Ebenſo kommt in derſelben Stadt ſein Name auf dem Tucherſchen Fenſter in der S. Lorenzkirche vor, obſchon es noch nicht gelungen iſt, das Verhältnis des Meiſters zu dieſem ſtattlichen Werke zu klären[5]).

Die Arbeit, die ſich von Sprüngli in Wörlitz befindet, reiht ſich den tüchtigſten Werken an, die von Schweizer Glasmalern in der Spätzeit des 16. Jahrhunderts geſchaffen worden ſind. Es iſt dies die Scheibe

Nr. 68 Fr K, 0,30 h., 0,21 br. Am Fuſse, deſſen Mitte in einem grünen Kranz der Schild der Sprüngli ſchmückt, hat ſich der Meiſter mit vollem Namen unterzeichnet: „Jacob Sprüngli Auralist vnnd Glasmaler z. Zürich 1595[6])." Zu Seiten dieſer Unterſchrift ſind zwei tanzende Putti gemalt. Zwei rote Säulen, über denen

1) Vgl. die Beſchreibung derſelben im Anzeiger für ſchweizeriſche Altertumskunde 1883. Nr. 4. S. 465 u. f. und 2 Briefe Murers herausgegeben von *H. Bendel* ebendaſ. 1885. Nr. 2.

2) Auf der Nürnberger Scheibe ſteht über dieſer Dame in der Glorie der Name Politia geſchrieben.

3) Vgl. auch Nr. 80 unten. — 4) *H. Meyer*, l. c. S. 227 u. ff.

5) A. a. O. S. 230 u. f. — 6) Vgl. dazu *H. Meyer* l. c. S. 232 Nr. 1.

die Perfonifikationen von Glaube und Hoffnung ruhen, rahmen das Hauptbild mit einem Auffatze von grünem Rollwerk ein. Auf einer Tafel in der Mitte des letzteren fteht die Mahnung:

Wolluft füehrt zum Todt vnnd Verderben
Durch arbeit muef mans Läben Erben.
1595.

Auf weifsem Grunde fteht der reckenhafte Herkules. Um den nackten Körper hat er das Löwenfell geworfen. Der Kopf, den der lange Haarwuchs wie eine Mähne umwallt, zeigt einen faft wilden Ausdruck der Unfchlüffigkeit, denn der Blick ift durch die üppige Voluptas gefeffelt, ein nacktes Frauenzimmer, das mit füfs lächelnder Miene, einen Becher in der Linken und die Mandoline in der anderen Hand, zur Rechten fitzt. Ihr gegenüber erfcheint die züchtig gekleidete Virtus. Sie fpinnt und lieft dazu und um fie herum find, als Symbole des thätigen Lebens, Globus, Bienenkorb und Drefchflegel gemalt. Ein Hohlweg öffnet fich in der Tiefe, über dem zwei Glorien fchweben. In die eine über der Virtus zeichnet ein Engel das Wort „Vita" ein, in der anderen aber harrt ein Totengerippe. Zeichnung und Malweife unterfcheiden fich aufs beftimmtefte von den Murerfchen Werken. Erftere ift merkwürdig frei und belebt, das Nackte bis auf die Details von Händen und Füfsen meifterhaft durchgeführt und mit grauen Schatten und weifsen Lichtern wunderzart modellirt. Die Gewänder find faft ohne Manier drapirt und die Köpfe von überrafchender Kraft des Ausdruckes. Die Farbenftimmung ift vorwiegend kühl und neu das feine Graublau auf dem Gewande der Virtus.

Nr. 69 K, 0,295 h., 0,205 br. Diefe zierliche, tadellos erhaltene Kabinettfcheibe ftellt faft in gleicher Auffaffung wie Nr. 20 Karl den Grofsen und den „Major Domus" [1]) vor, die gemeinfam auf glattem gelben Grunde das Modell des Grofsmünfters von Zürich halten. Auf einer Cartouchentafel, die, wie eine Bruftwehr, hinter den beiden fteht, lieft man das typifche Distichon:

CHRISTO INNIXA PETRÆ
TIGVRINA ECCLESIA, CHRISTO
FIDIT . ET ILLIVS
TVTA FAVORE MANET.

Doppelt hinter einander geftellte Pfeiler begleiten diefe Mitte. Sie tragen ein geradliniges, in der Mitte überhöhtes Gebälk, deffen Scheitel eine blaue Cartouche fchmückt. Zwei bunte Bildchen zieren die feitlichen Zwickel. Links fchwebt

1) Die Erfcheinung diefes letzteren entfpricht übrigens faft genau derjenigen Herzog Burchards auf der Scheibe Nr. 20. Er ift, wie Karl, geharnifcht, auf dem Haupte trägt er eine Art Herzogskrone, in der Rechten hält er das Szepter. Diefe Verwandlung Herzog Burchards in den Major Domus Karl Martell ift fchon auf einer Scheibe von 1545 nachweisbar. Vgl. dazu *F. S. Vögelin*, Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Zürich 1883. S. 6 u. S. 20 Note 21.

Gottvater in einer Glorie, von der anderen Seite nahen ſich die zürcheriſchen Schutzheiligen SS. Felix, Regula und Exuperantius, die ihre abgeſchlagenen Köpfe auf den Händen tragen. Den Fuſs der Scheibe nimmt zwiſchen den Schildern des Stifters und ſeiner Gattin eine Tafel ein. Sie enthält die Inſchrift: „H. Wolfgang Haller verwalter deß | Gſtiffts zum Groſsen Münſter, vnd F. Elsbeta Göldin ſein Eegmahel . 1600[1].“ Ziemlich gewöhnliche, aber ſorgſam durchgeführte Arbeit.

Nr. 70 W, 0,295 h., 0,20 br. Ziemlich vollſtändig erhaltene Wappenſcheibe. Zwei Pfeiler mit vorgeſetzten Kandelaberſäulen, rot, violett und purpurn, tragen ein ſtumpfgiebelig gebrochenes Gebälk. Zu Seiten der krönenden Cartouche ruhen neben Blumenvaſen zwei Engelchen. Zwei andere, die auf Hörnern blaſen, ſtehen zur Seite. Feſtons und Bänder hängen und ſlattern von dem Giebel in die Mitte herab, wo auf weiſsem Grunde das ſchön ſtiliſirte Wappen der Freiherren von Hohenſax ſteht. Darunter enthält eine Tafel, von grünem Rollwerk umrahmt, die Inſchrift: „Johan̄ Philipp von der hochen Sax | freyherr . Herr zu Sax, forstegk vnd | Friſchenberg etc. 1589“[2]).

Nr. 71 W, 0,295 h., 0,20 br. Dieſe ebenfalls wohl erhaltene Scheibe iſt vielleicht ein Gegenſtück zu der vorigen geweſen. Sie hat eine ähnliche Bekrönung, neben welcher zwei Engel ruhen. Der eine hält ein Kreuz, der andere ein Schild, darin ein Anker ſteht. Neben den Säulen, die den breiten Pfeilern vorgelegt ſind, ſtehen auſser zwei weiblichen Perſonifikationen l. Justitia, r. Fortitudo. Das Mittelſtück zeigt auf weiſsem Grunde das Wappen der Kambli von Zürich mit geſchloſſenem Helm. Zwei Engelchen, das eine mit den Geſetztafeln, das andere mit einer Poſaune, ruhen zu Seiten der Schrifttafel, die, von blauem Rollwerk umrahmt, den Fuſs der Scheibe ſchmückt. Die Inſchrift lautet: „Herr Johan̄s (Kambli) diſer Zytt | Burgermeyſter (der Statt) Zürich 1589.

Nr. 72 G Z, 0,32 h., 0,205 br. Zwei Pfeiler und ein Stichbogen bilden den Rahmen. Die weiſsen Fronten der Stützen ſind mit Ranken dekorirt, die aus Urnen emporwachſen. Eine Engelcartouche ſchmückt den Scheitel des Bogens, deſſen Leibung mit runden Öffnungen durchbrochen iſt. In den Zwickeln turnieren zwei Ritter. Die Mitte nimmt auf ſchwarzem und gelbem Damaſt das Wappen der berniſchen Patrizierfamilie v. Wyttenbach ein. Eine gelb umrahmte Tafel, neben der am Fuſs der Scheibe zwei blöde Engelchen ſitzen, nennt den Stifter: „Nicklaus Wittenb(ach) der Zitt | Seckell Meiſter (der Statt B)iel | anno 159 . .“ Ziemlich ordinäre, wenn auch farbig wirkſame Arbeit.

1) Über Wolfgang Haller cf. *Vögelin* l. c. S. 15.

2) Freiherr Johann Philipp von Hohenſax, pfälziſcher Rat, Herr zu Sax etc., der ſieben Jahre, nachdem er dieſe Scheibe geſtiftet, meuchlings von ſeinem Neffen ermordet wurde, iſt der Beſitzer der ſog. Maneſſiſchen Liederſammlung geweſen. Vgl. über ihn *H. Zeller-Werdmüller* im Jahrbuch für ſchweizeriſche Geſchichte, herausgegeben auf Veranſtaltung der allg. geſchichtsforſchenden Geſellſchaft der Schweiz. Bd. III. Zürich 1878. S. 51 ff.

Nr. 73 K, 0,315 h., 0,20 br. Wappenſcheibe gewöhnlichen Schlages. Zwei rote Säulen tragen ein Gebälk von heller ins Purpurne gebrochener Roſafarbe. Darüber zieht ſich, von grünen Pfeilern flankirt, das ziemlich mittelmäſsige Bild einer Hirſchjagd als Kopfſtück hin. Die den Säulen vorgeſetzten Schilde ſcheinen willkürliche Zuthat zu ſein. Die ganze Fuſsbreite nimmt eine blau umrahmte Tafel ein. Sie enthält die Inſchrift: „Anthony Von Erlach der Zytt Landtvogtt Der Grafſſchaft Badenn Im Ergöuw. Anno 1600.“ Sein Wappen, von einem groſsen Ovalkranze umſchloſſen, ſchmückt auf gelbem, mit ſchwarzen Schnüren belebtem Grunde die Mitte.

Nr. 74 G Z, 0,34 h., 0,235 br. Violette Pfeiler mit vorgeſetzten Säulen tragen ein violettes in der Mitte halbrund überhöhtes Gebälk. Die Zwickelbilder ſtellen r. S. Barbara, l. S. Georg vor, der zu Pferd gegen den Lindwurm ſtürmt. Auf dem weiſsen Grunde das Wappen. Unten halten zwei Engel eine Tafel mit der Inſchrift: „Jörg Heinrich Härtli | des Raths vnd Buwherr der | Statt Baden und Barbara | Locherin ſin Egemachel | 1603. † WB“

Nr. 75 G Z, 0,335 h., 0,24 br. Seitenſtück zu der vorigen Scheibe. Oben l. S. Heinrich der Kaiſer mit dem Modell einer Kirche; r. S. Anna ſelbdritt. Vor der Mittelſäule die Alliance-Wappen. Zwei Engel mit den Symbolen des Glaubens und der Hoffnung begleiten die gelbumrahmte Tafel am Fuſs. Die Inſchrift lautet: „Hans Heinrich Silberiſſen | Burger zu Baden vnd Anna | Bodmerin ſein Eliche huß | frouw. 1603.“

Von demſelben unbekannten Meiſter, der ſein Monogramm auf der Scheibe Nr. 74 verzeichnet hat, ſtammt das Glasgemälde

Nr. 76 G R, 0,33 h., 0,245 br. Stützen wie auf der vorigen Scheibe tragen einen roten Flachbogen. Darüber flankiren zwei poſaunende Engel die mit gelbem Rollwerk umrahmte Tafel. Sie weiſt die Inſchrift:

> Die welt zergatt mit allem bracht
> Das alter den menſchen haeßlich macht
> Düfell die Jugend lert das ſich nit zimpt
> zu ledſt Der Todt alles (zu im) nimpt
> Rüſt Dich das man berit (sic) findt



Das Hauptbild iſt mit trüben Farben gemalt, aber weich modellirt. In der Mitte, unter dem weiſs, blau und violett bewölkten Himmel ſchaut ſich, auf der Weltkugel ſitzend, eine nackte Schöne im Spiegel an. Ein Alter ſchleppt ſich mühſam auf den Krücken herbei und vor den beiden ſteht ein nacktes Knäblein. Es hält ein Kartenſpiel. Würfel und Becher liegen vor dem Kleinen, deſſen Füſse eine Schlinge umgarnt. Ihr Ende hält der Höllendrache, der hinter der nackten Dame aus den Flammen emporſteigt. Ein anderer Feind lauert hinter dem Rücken des Kindes auf, der Senſenmann, ein Totengerippe mit der Sanduhr auf dem Haupte, neben dem ein Sarg des Opfers harrt. Zwei Ovalkränze

umgeben vor der Bafis die tüchtig ftilifirten Wappen des Stifters und feiner Frau. Dazwifchen enthält eine Cartouchentafel ihre Namen: Michel Ruwet zu | Rapperfchwyll vnd | Eliffabet Bodmerin | fin Eliche Gemachel. 1603. WB

Eine ähnliche, aber noch ausführlichere Allegorie enthält die fpätere Scheibe Nr. 77 G R, 0,35 h., 0,255 br. Buntes Rollwerk, aus dem die Halbfiguren zweier Frauen mit Füllhörnern emporwachfen, flankirt die obere Tafel mit der Infchrift:

Ein ftreyt ßich ftehts in mir erhebt
min lib der feelen widerftrebt
der fterblich lib, der feelen fpeis
daf finig fuocht mit allem fleis.

Ein Ovalkranz zur Linken der Bafis umfchliefst auf weifsem Grund die von dem Reichswappen überragten Standesfchilde von Zug, neben denen zwei Löwen das Schwert, den Reichsapfel und die Krone halten. Darunter fteht: „Die lobliche Statt Zug 1649." Zur Seite kniet der hl. Karl Borromäus und ihm gegenüber eine Anzahl von betenden Männern, die mit violetten Übergewändern bekleidet find. Aus dem Munde des Heiligen gehen die Worte hervor: „Conserva eos quos dedisti mihi." Die Fortfetzung der oberen Infchrift ift am Fufs der Scheibe verzeichnet:

Der welt kunft, gnuf, zierdt, macht vnd pracht,
drum wirdt er baldt zu erden gmacht,
wan dßeell daf ihrig ßuochte fein
fo fleiffig wie der lib das ßein
wurd fei baldt v̈berwunden han
die welt, das fleifch, vndt den ßathan.

Diefe Verfe fpielen auf das Hauptbild an, dem die Schutzheiligen Zugs, SS. Michael und Oswald zur Seite ftehen. Hoch über dem Wolkenfaume, in einer gelben Glorie fährt ein Viergefpann einher. Löwe und Greif, Drache und Adler ziehen dasfelbe und auf dem Wagen fitzt eine Mutter mit ihrem Kinde. Sie hält ein brennendes Herz, an dem ein Engel die Fackel entzündet. Ein anderer Engel, in Purpur gekleidet, ftrebt zu der Glorie empor, allein vergebens, denn feine Füfse find mit Tauen an die Weltkugel gebunden. An anderen Seilen, die von dem Engel herunterflattern, fuchen fich Männer und Frauen aus den Wogen zu retten. Auch der Teufel, der über einer Gruppe zur Rechten thront, hält eins der Taue. Ziemlich fleifsige Arbeit.

Nr. 78 G R, 0,41 h., 0,31 br. Derbe, aber wirkfame Wappenfcheibe. Zwei ftarke blau marmorirte Säulen begleiten die ganze Höhe. Dahinter ift eine rote Mittelfäule mit zwei weifsen Nebenpfeilern durch ein horizontales Gebälk verbunden. Über der roten Maskencartouche, welche die Mitte des Architraves fchmückt, ift neben der Sanduhr ein Knäblein eingefchlafen. Es hat fein Ärmchen auf einen Totenkopf geftützt, und darüber lieft man: „khein ding uf Erd | Daf

Ehwig wert." Rechts und links ſitzen die allegoriſchen Repräſentantinnen des Glaubens und der Gerechtigkeit. Das Hauptbild zeigt auf weiſsem Grunde zwei flott ſtiliſirte Wappen. Zwiſchen Putti enthält eine gelb umrahmte Tafel die Unterſchrift: „J. Hans Jacob Stocker, gewäſner landt | vogt zu Luggarus vnd diſer Zitt Vogt | zu Dorneckh. F. Suſana Stockerin | ein geborne Byſin, ſin Ehegemachell | 1603."

Nr. 79 K, 0,335 h., 0,245 br. Violette Marmorſäulen und grüne Pfeiler in der Tiefe tragen ein rotes in die Perſpektive gezogenes Gebälk, von welchem leichte gelbe Draperien in den weiſsen Grund herunterhängen. Der Reſt des Kopfſtückes neben der hochragenden Fahne zeigt einen Anſturm von Reiſigen. Auf dem weiſsen Grunde der ekartelirte Allianceſchild mit dem einzigen Helm der v. Segeſſer. Die weiſse und ſchwarze Helmdecke iſt mit gelben Lindenblättchen beſäet. Daneben ſteht ein ſtattlicher Bannerträger[1]). Das Haupt iſt mit der Sturmhaube bewehrt, Arme, Bruſt und Oberſchenkel ſind geharniſcht. Auf der mit roten Voluten umrahmten Tafel ſteht die Unterſchrift: „Fenderich Hieronimus | Segiſſer ūd F. Verena Bodmerin | ſin Elichegemahel. 1608 [Monogramm]" Ziemlich ordinäre Arbeit. Das Monogramm iſt in keinem Falle als dasjenige des Josyas Murer anzuſprechen.

Nr. 80 Fr K, 0,310 h., 0,205 br. Luzerner Standesſcheibe. Über den geneigten Luzerner Schilden das Reichswappen. Zur Seite auf weiſsem Grunde SS. Andreas und Leodegar. Blaue Pfeiler tragen rote, nach der Mitte aufgeſchweifte Voluten, über denen zwei Engelchen ſchweben. Die Tafel vor der Baſis enthält zu Seiten des aufrechten Standesſchildes die Aufſchrift: „Lucern . . . 2". Farbe und Zeichnung, beſonders der Draperien, erinnern an Josyas Murers Weiſe.

Nr. 81 K, 0,425 h., 0,325 br. Standesſcheibe von Schaffhauſen. Zwei rote Säulen und zwei kümmerliche Pfeiler, die in der Tiefe durch einen Rundbogen verbunden ſind, tragen ein rotes, in die Perſpektive gezogenes Gebälk, von welchem zwei Engelchen herunterſchauen. Auf dem weiſsen Grunde des Mittelſtückes halten zwei vortrefflich ſtiliſirte Löwen, der eine mit dem Schwert, der andere mit dem Reichsapfel das (zerſtörte) Reichswappen, das die geſtürzten Standesſchilde überragt. Unten auf einer von blauen und ſchmelzgrünen Voluten umgebenen Tafel die Aufſchrift: „Die Statt Schaffhuſen. 1632." HRF. Die fleiſsige Ausführung mit Blau, Schmelzgrün, Gelb und Kupferbraun erinnert an Joſyas Murers Weiſe.

Unter den geiſtlichen Stiftern iſt das Ciſterzienſerkloſter Wettingen bei Baden im Aargau durch beſonders zahlreiche Scheiben vertreten[2]).

Nr. 82 G Z, 0,31 h., 0,205 br. Ziemlich ordinäre Arbeit. Das Mittelſtück zeigt auf farbloſem Grunde den hl. Bernhard, der kniend, in ſchwarzem Habite

1) Die Fahne iſt eine italieniſche und zwar vermutlich eine päpſtliche.

2) Vgl. auch Nr. 51 oben.

und mit der Dornenkrone auf dem Haupte die Passionsinstrumente trägt. Andere Marterwerkzeuge und die Passionsfäule liegen auf dem Boden. Darunter die Inschrift: „Fasciculus myrrhae mihi, Christe Redemptor amare | Esto, nil anime dulcius esse potest. 1593.“ Eine Folge von Schilden, die Wappen der damaligen Konventualen mit ihren darüber geschriebenen Namen [1]) vertritt die Stelle der seitlichen Stützen und des Giebels, über welchem zwei bunte Eckbildchen die Verkündigung Mariä darstellen. An der Basis die Inschrift: PRIOR ET CONVENTVS MARISSTELLA.

Nr. 83 G Z, 0,32 h., 0,205 br. Auf blauem Grunde, von Inful und Stab überragt der ekartelirte Schild des Stifters. Feld 1 Rose von Rapperswil. 2. Das Meerfräulein von Wettingen. 3. Citeaux. 4. Wappen des Abtes Christoph Silbereisen (1563, † 1608), zur Seite steht links die Gottesmutter mit dem Kinde in einer gelben Glorie. Die Figur zur Rechten (wohl S. Bernhard) ist durch ein allegorisches Frauenzimmer im Murerschen Stil ersetzt. Über den roten Säulenkapitälen umschliefst ein Oval von Wolken auf gelbem Grunde die frei und lebendig durchgeführte Darstellung der Krönung Mariä. L. S. Christophorus. Das Zwickelbild zur Rechten ist zerstört und die Inschrift am Fufs der Scheibe gehört nicht hierher [2]). Wackere Arbeit, die noch unter dem Einflufs der guten alten Traditionen geschaffen ist.

Nr. 84 Fr K, 0,315 h., 0,205 br. Ein Geistlicher, der ebenfalls zu dem Wettinger Kreise gehörte, ist: Magister Johannes Christophorus | Huoberus Decanus Capituli Tigu- | rini et Parochus Badensis 1591. Links über dieser Inschrift, die mit Kapitalen auf einer rosafarbenen Tafel am Fufs der Scheibe verzeichnet ist, kniet in schwarzem Habite, mit Chorhemd und Stola angethan, der geistliche Herr. Sein Schild, der gegenüber steht, weist auf gelbem Felde eine schwarze Hand und über dem Daumen einen Stern von gleicher Farbe. Rote, gebauchte Säulen, die mit grünen Kapitälen zwei rote, gegen die Mitte aufgeschweifte Voluten tragen, bilden den Rahmen. In der Mitte steht die Madonna als Mutter des Erbarmens. Sie trägt einen violetten Rock und einen blauen Schleiermantel, den sie über zwei anbetende Gruppen ausbreitet. Links knien die Vertreter der Geistlichkeit vom Papst und Kardinal bis zum Mönch und Pfarrer hinab, gegenüber die Repräsentanten des weltlichen Standes, Kaiser, König und Kurfürst voran. Engel mit einer Krone schweben von oben zu der Madonna herab. Darüber steht auf einem gelben Bande die Inschrift:

1) Von links angefangen: F. Bernard Müller. F. Jacob Menlij. F. Rudolf Gugeb(ül). F. Hieronim. Elgaf. F. Heinric Grüter. . . . g Schmid Statthalter. F. Jac. Linder Subprior. F. Damasus Lien . . er. F. Georgi. Stoll Prior. F. Conradus Stadelmann. F. Arbogast Bachmann. — 1 Lücke — F. Heinric Lang. F. Jo. Heinric Schmid. F. Thomas (?) Meyer. F. Caspar vö Aegery. F. Benedict Hoppler. Eine ähnliche Konventscheibe mit derselben Darstellung von 1621 befindet sich im Nordflügel des Kreuzganges von Wettingen.

2) Sie lautet: Johannes Jodocus | Von Gottesgnaden Abbte deß | wirdigen Gotzhuß Muri 16 . . .

„Monstra te esse matrem.“ Oben auf weifsem Grunde l. S. Anna felbdritt, r. S. Chriftophorus.

Nr. 85 Fr K. 0,31 h., 0,20 br. Zwei Engel, die auf der Orgel und der Laute fpielen, ruhen zu Seiten der Cartouche, die vor der Bafis die Infchrift enthält: „Joañes Kügelin von | Offenburg difer Zeitt Or- | ganist des wolwürdigenn | Gottshaufes wettingen | 1621.“ Auf dem grünen Boden tragen zwei violette Pfeiler mit rotem feitwärts verkröpften Gebälk einen grünen Giebel. Zur Seite find zwei fchreibende Evangeliften gemalt, l. S. Lukas, r. S. Johannes Evangelista. Das Mittelftück zeigt das Wappen des Donatoren, in den Seitenflügeln, wieder auf weifsem Grunde, l. S. Johannes Baptifta, r. S. Katharina. Ordinäre Arbeit.

Nr. 86 Fr K, 0,32 h., 0,21 br. Zwei nackte Engel mit Palmzweigen ftehen unten zu Seiten der Cartouche. Die Infchrift lautet: „Christophorus von | Gottes Gnaden Abte des | Wirdigen Gottshus | Wettingen Anno 1639.“ Vor den Doppelpfeilern, die über einem violetten Gebälke einen grünen über der Mitte fich wölbenden Rundbogen tragen, ftehen l. S. Bernhard in fchwarzem Habit mit den Paffionsinftrumenten, r. S. Chriftophorus. In der Mitte der ekartelirte Schild [1]) mit dem aufrecht durch die Inful geſteckten Pedum.

Nr. 87 Fr K, 0,315 h., 0,20 br. Unten auf einer von Rollwerk umgebenen Tafel fteht die Infchrift: „F. Georgius Stoll Conuentualis | Monasterii Wettingen. 1587.“ L. die (zerftörte) Figur des knienden Stifters in fchwarzem Habit. Gegenüber hält ein Engelchen deffen Schild. Über der blauen Ferne, von welcher nur noch eine Kapelle am See zur Rechten erhalten ift, folgt ein Wolkenfaum, über welchem in gelber Glorie Gottvater und Chriftus die Madonna krönen. Vor den Pfeilern, die mit grünen Kapitälen einen rofafarbenen Flachbogen tragen, ftehen l. S. Bernhard, r. S. Benedikt, beide tragen fchwarzen Habit. Der Schild zu Füfsen S. Bernhards weift das Wappen von Citeaux, der andere auf Weifs einen gekrönten gelben Löwen. Oben l. die Madonna mit dem Kinde, r. S. Georg, der zu Pferde den Drachen erfticht. Ordinäre defekte Scheibe.

Die fpäteften Wettinger Scheiben find zwei geringe grau in grau gemalte Seitenftücke Fr K, 0,19 h., 0,29 br.

Nr. 88. Zwifchen den zweigefchoffigen Säulenetagen enthält die breite Mitte eine grün, rot und blau gemalte Anficht des Klofters Wettingen aus der Vogelperfpektive. L. vorne kniet der betende Stifter „F. Ursus Schütz con- | ventual def Gottfhaufes Wett- | ingen Vicarius der Gemeind | Wyrenlos | Anno 1695.“ Rechts oben thront in einer gelben Glorie die Madonna mit dem Kinde. Flügel l. S. Georg, r. S. Urfus.

Nr. 89. Unter einer Säulenhalle, neben welcher l. S. Bernhard mit den Paffionsinftrumenten und vorn ein hl. Bifchof ftehen, halten zwei Engel das mit

1) Feld 1 Citeaux. 2 Wappen des Abtes Chriftoph Bachmann (1633, † 1641). 3 Rofe von Rapperswil. 4 Wettingen.

trüben Schmelzfarben gemalte Wappen des Abtes Baſilius Rüti. Die Unterſchrift lautet: „D. Basilius von Gotteſ vnd | deſ Apoſtoliſchen Stulſ Gnaden Abbte deſ Wirdigen Gottſhauſſeſ zu | Wettingen. Anno 1695.“

Auch in einer Folge von kleinen 1668 datirten Rundſcheiben die mit dem Monogramme des Zuger Glasmalers Michael Müller[1]) verſehen ſind, iſt Wettingen vertreten. Sämtliche (G Z) — fünf an der Zahl und 0,16 m im Durchmeſſer haltend — ſind Stiftungen ſchweizeriſcher Prälaten, deren ekartelirte Wappen zwiſchen der Inſchrift auf dem unteren Segmente erſcheinen. Michael Müller, deſſen künſtleriſche Wirkſamkeit bis zu ſeinem 1682 erfolgten Hinſcheiden durch zahlreiche Werke belegt iſt, kann als ein Hauptrepräſentant der ſpäteſten Richtung gelten. Die Scheibe iſt nun ein wirkliches Bild geworden, neben welchem das Wappen nur noch als untergeordnetes Fuſsſtück erſcheint. Dabei hat Müller die ſämtlichen Scheiben als ſogenannte Monolithminiaturen behandelt, d. h. auf jegliche Anwendung von Blei verzichtet. Die Malerei iſt mit bunten Schmelz- oder Auftragfarben ausgeführt, die ſich aber im Feuer vielfach zerſetzt haben, ſo daſs die Wirkung der Töne eine trübe und verſchwommene iſt. Müllers Palette erkennt man auf den erſten Blick. Sie charakteriſirt ſich durch die beſonders umfangreiche Verwendung eines trüben Mennigrot, eines mooſigen Grün und eines ziemlich grellen Schmelzblau. Im übrigen ſind die Vorgänge lebendig geſchildert und fleiſsig durchgeführt. Aus dem warmen Braun der nackten Teile ſind die Lichter fein und effektvoll herausgeſchafft und die ausführlichen Landſchaften mit groſser Liebe ſpezialiſirt.

Nr. 90. Gebet am Ölberg. „Gallus von Gottes Gnaden Abbte des Fürſtlichen Gottshaus St. Gallen. Anno 1670.“

Nr. 91. Geiſselung Chriſti. „Bernhardus Von Gottes Gnaden Abbte des Würdigen Gottshauß Rheinaw. Anno 1668.“ MM

Nr. 92. Kreuzigung. „Fridolinus Von Gottes Gnaden Abbte des Würdigen Gottshauß Muri. 1668.“ MM

Nr. 93. Grablegung Chriſti. „Von Gottes Gnaden Placidus Abbte des fürſtl. Gottshauſ Einſidlen. 1668.“

Nr. 94. Auferſtehung Chriſti. „Gerardus Von Gottes Gnaden Abbte des Würdigen Gottshauß Wettingen. 1668.“ MM

Auſser dieſer Folge ſind noch eine Reihe von anderen Rundſcheibchen von gleicher Gröſse, teils mit Müllers Monogramm bezeichnet, teils auch ohne dieſes als deſſen Arbeit beglaubigt. Der Titelſtolz der Stifter und die hausbackene Naivetät der erläuternden Verſe tragen zu dem ergötzlichen Tone der Schildereien bei.

1) Das originelle und vielſeitig intereſſante Beſtellungsbuch dieſes Meiſters hat *Hans v. Meiſs* im XXXV. Bande des Geſchichtsfreund S. 191 u. f. herausgegeben. Die Einträge beginnen mit dem Jahre 1659 und ſind bis 1686 von dem Sohne Franz Joſeph (1658, † 1713) fortgeſetzt worden.

Nr. 95. Im Treppenturme. Selbſtpeinigung des heil. Hieronymus. „Hr. Franciſcus Hieronymus Gründer Appotegger in Zug Vndt Frauw Anna Maria Muoſin ſein Ehgm. 1667.“ MM.

Nr. 96. G Z. Gideons Krieger trinken aus dem Fluſſe. „Judicum cap. 7. Als Gedeon Von ſim Kriegs heer | Dreuhundtrt Man erweckt mit Meer | die ſwaſſer Leckendt wie Die Hundt | Bekam er den ſig Früsch vndt gſundt.“ „Hr. Hauptman Paulus Müller Des Raths dieſer Zit. Zum Andern Mal Landtvog Zur Hünenberg Geweſter Pfleger St. Wolffgang, Zwingherr Zur Rütti, Alter Buwherr der Statt Zug. Undt Fr. Verena Späckhin ſin Ehgemachel anno 1667.“

Nr. 97. G Z. Bekehrung Sauls, eine wilde Kavalkade. „Ir. Ludwig Schuomacher von Lucern. Anno 1668.“ MM.

Nr. 98. G Z. Predigt Johannes des Täufers. „In einem Wildt- Vndt Wüeſten Orth | Lehrt Sanct Joannes Gottes Worth | fürnemblich was diſſ sein Sententz | gryſſendt Zur Buoſſ vnd Poenitentz“ „Herr Haubtman Johan Frantz Wickhart des Raths Alter Seckelmeiſter Geweſter Landtvogt der Landtgrafſſchafft des Obern Und Nidern Thurgeüw der Zit Statt- vnd Landtſſendrich deſ Orths Zug Regierenter Landtvogt zuo Hünenberg, Frauw Anna Maria Brandenbergeri sein Ehgmachel 1672.“

Nr. 99 G Z. Joſuas Schlacht. „Joſua X. Als Joſue in Einem Streyt | Zu kurtz Nun Werden Wolt die Zeit | Auſſ Sein Gebott Streckt ſich der Dag | Schau Waſſ Der Wahre Glaub vermag.“ „Hr Haubtmann Oſwald Meyenberg Der Grafſſchafft Lugaris (Landvogt). Fr. Veronica Elſenerin Sein Ehgemahel 1676.“

Nr. 100 G Z. Chriſtus ſchläft in dem vom Sturme getriebenen Schiffe.

weil Chriſtus ſchläfft im Schiff, ein wetter ſich erhebt
Daſ arme Schifflin fast mit waſſer wurd gefült
Her hilff unſ ſchriē sie damit wir nit verderbē
von ungestümen windt das mer wütet und bebet
die Jünger liden noth, meinten ſie müſte ſterbē
Christus mit einem wort den ſturm und wetter ſtilt.

1684. Peter Utiger Spitolmeiſter Zug und Fr. maria Keiſerin ſein Ehegmalin.

Dieſen bibliſchen Scenen ſchlieſst ſich eine Reihe von Rundſcheibchen mit Schilderungen aus der Schweizergeſchichte im „kriegeriſchen Zimmer“ an.

Nr. 101. Wolfenſchiefs wird im Bade erſchlagen. „Ein Obrigkheit in Dienstbarkheit | Der Underthan Solt Achten | Wil aber Glebt Glich Dem Vich | Thuet mich der Metzger ſchlachten“. „Hr Fendrich Johann Landtwing Geweſter Pfleger St. Wolffgang Und Zwingher Zur Rüthi Alt Schützenmeiſter Und der Zit Des Grichts der Statt Zug. Fr. Eliſabetha Brandenbergerin Sein Eh. 1674.“

Nr. 102. Tells Apfelſchuſs. „wehr Zweifflet, ſo Er ſechen thuet | den Thel mit Pfeil Und Bogen | In grechter ſach, das hertz vnd Muet | Jemandt Hebe Betrogen.“ „Herr Haubtman Carll Wolffgang Wickhart der Zeit Statt Vnd Landtſ-Fendrich Vnnd Stattſchriber Zug . Alt ober Vogt . Zuo Koom Anno 1674.“

Nr. 103. Belagerung und Befchiefsung von „BESANCON 1674", ein faft Merianifches Belagerungsbild aus der Vogelfchau. „Hr. Haubtman Carll Jofeph Brädenberg der Zeit Pfläger Sät. Wolfgang Zwingher zu Rüti. Fr. Anna Helena Brandenbergin Sein gemalin Anno 1676."

Nr. 104. „Belägerung der Alten Statt Zug." „Zug Alzeit Steiff an Ofterich Blibt Bftendig bif d'fünf Ort Zuglich | Zugent für d'ftatt durch dero Macht | Ward Zug ein Ort der Eidgnoffchaft." „Her Bartlime Brandenberg gwefter hufmeifter vnd Frauw Catharina Heffin Sein gmahlin Ao 1680."

Nr. 105. Schlacht bei Sempach . „vor Sempach hat man hartt geftritē, der Adel grof niderlag Erlitten | Dardurch der 4 Walftette bundt; hat gnomme einē vefte grund . 1681." „M. Jofeph Riner burger zu Lucern, vnd F. Maria Margrett Wey fin Ehegmalin."

Auf andere Urheberfchaft weift die Rundfcheibe

Nr. 106 W (Durchmeffer 0,295), eine geringe, mit trüben Schmelzfarben gemalte Bauernfcheibe. Dürftige Säulen, durch horizontales Gebälk verbunden, teilen die Mitte in drei Felder ein. Zwei Pofaunenengel thronen zu Seiten der krönenden Cartouche. Links ift der Apfelfchufs, rechts der Tellenfprung gemalt. Unter der Cartouche lieft man die Infchrift:

Sich an wie manlich Lyb vnd Bluott
Dein Fordren wagten dir zu guott
Daf achteftu gar gring vnnd fchlächt
Machft dich umpf fchnöde gält zum knächt
Muft fürften vnd herren gfangen fyn
Was Rümbft dich mehr der freiheit dyn.

Diefelben Verfe kehren auf einem Ofen wieder, den David Pfau von Winterthur im Jahre 1617 für das Haus zum „wilden Mann" in Zürich gemalt hat. Sie kommentiren das Mittelbild, deffen Entwurf auf Niklaus Manuel zurückführt, denn faft genau fo hat Grüneifen eine Federzeichnung von der Hand des Reformators befchrieben, die fich in Bern befand. In der Tiefe des Saales fteht ein Thron, auf dem ein Schweizer fitzt. Hals und Hände find gefeffelt und feine Hellebarde liegt vor ihm auf dem Boden, wo drei grofse offene Geldfäcke ftehen. Zu Seiten harren die geiftlichen und weltlichen Potentaten: Papft und Kardinal, Kaifer, König und Herzog, die alle mit neuen Spenden den Recken für ihre Sache zu gewinnen fuchen. Ein grüner Ovalkranz am Fufs der Scheibe umfchliefst den Schild der Meyer von Knonau. Zu Seiten desfelben lieft man die Unterfchrift: „Ein Ehrfame Gmeind Knonauw . Anno 1668."

Die letzte Nummer 107 K (0,40 h., 0,33 br.) hat kaum mehr das Recht, den Anfpruch auf den Ehrentitel eines Kunftwerkes zu erheben. Eine rohe Bauernfcheibe, ift fie mit fchmutzigen Schmelzfarben: Mennig, Blau und kalkigem Grün gemalt. Die Figuren find Fratzen mit unglaublich verzeichneten Extremitäten. Als Meifter hat fich am Fufs der Scheibe mit vollem Namen: HANS

IACOB VON Niederhofe Von Vri verzeichnet. Darüber halten zwei ſitzende Engel eine Tafel, auf welcher zu Seiten des Standesſchildes die Inſchrift: „Daſ Lobliche Landt Ury Anno 1686“ ſteht. Seitliche Stützen ſind nicht vorhanden. Ein mennigrotes Gebälk, das ſich gegen die Mitte zu mit zwei Voluten aufſchnörkelt, bildet den oberen Abſchluſs. Links ſind der Apfelſchuſs, rechts der Tellenſprung gemalt. Das Hauptbild ſtellt, zwiſchen der Madonna und dem Almoſen ſpendenden Biſchofe S. Martin, den Schwur der drei Eidgenoſſen dar. Eine Bandrolle, die über den Helden ſchwebt, weiſt die Inſchrift „CONCORDIA RES PARVÆ CRESCVNT.“

Auſser dieſer groſsen Zahl von Schweizerſcheiben hat die Wörlitzer Sammlung noch eine Reihe von Glasgemälden aufzuweiſen, die ſich als Werke verſchiedener, zum guten Teile wohl deutſcher Abkunft zu erkennen geben. Das gröſste und älteſte derſelben iſt das Fragment eines Kirchenfenſters aus dem 16. Jahrhundert.

Nr. 108 Fr K. Es ſtellt Maria und den verkündenden Engel dar und iſt ohne Zweifel eine franzöſiſche Arbeit. Hoſäus [1]) kennt eine Tradition, nach welcher Heinrich IV. von Frankreich dieſes Glasgemälde dem Fürſten Joachim Ernſt von Anhalt geſchenkt haben ſoll.

Die Mehrzahl der übrigen Werke — lauter Kabinettſcheiben — ſind Werke, die wir aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts datiren.

Neues Speiſezimmer.

Nr. 109. Grau in grau mit Silbergelb tüchtig und breit gemalt. Joſeph wird von ſeinen Brüdern verkauft.

Nr. 110. Chriſtus vor Kaiphas. Der Heiland, eine ſehr edle Erſcheinung in violettem Gewande, iſt zu Boden geſunken. Der Schlag eines Kriegsknechtes hat ihn niedergeſtreckt. Die ausdrucksvollen Köpfe ſind prächtig durchgeführt, und der Meiſter hat raffinirte Lichteffekte erreicht.

Nr. 111. Guſtav Adolf zu Pferde. 1635. Bunte Monolithminiature mit grau in grau gemalter Umgebung.

Nr. 112. Bunte Rundſcheibe, eine Bärenjagd darſtellend.

Geiſtliches Zimmer.

Nr. 113. Kabinettſcheibe aus dem Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts, die Stigmatiſation des hl. Franciscus darſtellend. Ungemein weiche, ſamtene Malerei mit gebrochenen Schmelzfarben.

Gang zum Ritterſaal.

Nr. 114. Wappenſcheibe: „Hanns Jacob Rüttener . Küngoltt Rütneri Geborne von Rüſchach . Anno 1512.“ Süddeutſche Arbeit.

1) *v. Zahn,* Jahrb. für Kunſtwiſſenſch. II. S. 224.

Schlafzimmer.

Nr. 115. Grifaille. Ahasverus neigt fein Szepter gegen die vor ihm knieende Efther.

Wohnzimmer.

Nr. 116. Runde Grifaille. S. Martin giebt den Armen die Hälfte feines Mantels. „Tilman Frederici rector ecclesiae. 1558.“

Kriegerifches Zimmer.

Nr. 117 und 118. Zwei Wappenfcheiben im Stil der Glasgemälde im Rathaufe zu Rheinfelden. „Crifoftinus Schlitzweck ... 1575.“ „Davidt Schlitzweck von Sultz und Veritas Andlouwerin fin Gemahell 1575.“

Im Gange, der vom Grauen Haufe zur Propftei führt:

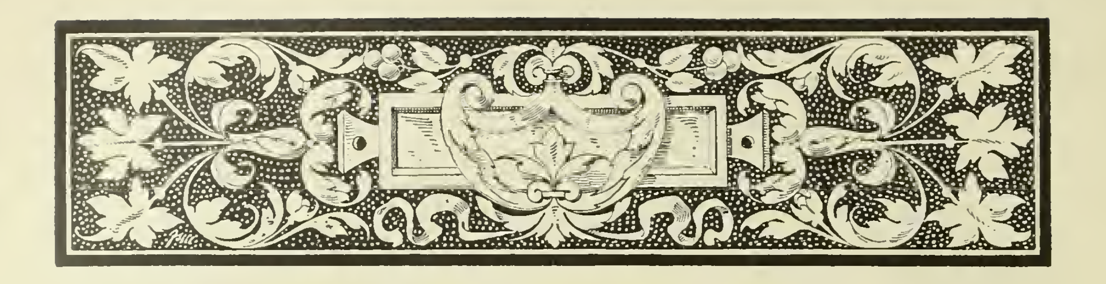
Nr. 119. Tüchtige Wappenfcheibe: „Heinrich Graue zu Lupfen ec. 1580“, oben eine Hirfch- und Saujagd.

Nr. 120. Ein reiches Oval von blauen Ornamenten umrahmt auf weifsem Grunde das zweihelmige Wappen. Oben links ein geharnifchter und geflügelter König mit einem Sonnenfpiegel (Apollo?), gegenüber Merkur. Unten zwei Engel: der eine zielt mit dem Bogen auf den Genoffen, der fich mit dem Schilde deckt. Dazwifchen die Infchrift: „allwig Graue z. Sultz . Landtgraue | Im Cleggau fl. d. z. Ofterrych | u. Rhat obrifter In ober elfas.“ Brave füddeutfche Arbeit c. 1570.

Nr. 121. Grifaille, die drei Helden „Hector vō Droi. Gros Alexander. Julius Cesar“ darftellend.

Geteilte Gefühle hat der Anblick diefer Schätze wach gerufen. Denkmäler, die an glorreiche Stellen der vaterländifchen Gefchichte erinnern und eine Kunftblüte belegen, die recht eigentlich aus dem volkstümlichen Leben erwuchs, reden uns fern von der Heimat als verkannte Wahrzeichen an. Und dennoch freut es, fie wieder zu fehen, denn wir wiffen fie gerettet und von einem hochfinnigen Fürften geehrt, deffen Stolz es ift, diefe Schätze und den herrlichen Erdenwinkel, der fie birgt, von Freunden der Kunft und der Natur bewundert zu fehen.





Zwei Zeichnungen des Marten van Heemskerck.

Von **Jaro Springer.**



Demfelben Skizzenbuch des Marten van Heemskerck, das im Jahrbuch der königlichen preufsifchen Kunftfammlungen (V, 327) bereits ausführlicher befprochen wurde[1]), find die beiden Zeichnungen entlehnt, von denen die nebenftehende Tafel eine Lichtdrucknachbildung in etwas verkleinertem Mafsftabe bringt. Es mag hier kurz wiederholt werden, dafs diefes Skizzenbuch, während der italienifchen Wanderung des Heemskerck entftanden, meift Zeichnungen nach römifchen Kunftwerken enthält. Diefe auf Rom bezüglichen Blätter find nachweislich zwifchen 1535 bis 1538 entftanden[2]).

Zur äufseren Gefchichte des Skizzenbuches liefsen fich nur wenige Angaben beibringen. In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wird es zum erftenmal erwähnt, es befand fich damals im Befitz Mariette's, war Bottari bekannt. In unferem Jahrhundert gelangte es dann in die Sammlung Destailleur und wurde mit diefer Sammlung 1879 vom preufsifchen Staat erworben.

Die beiden Blätter, die hier reproduzirt find, bilden Blatt 12b und 71a des Skizzenbuches nach ihrer jetzigen (modernen) Einreihung in einen Band. Beide find mit der Feder gezeichnet und lavirt.

Der künftlerifche Wert der beiden Zeichnungen ift ein fo geringer, dafs er die Reproduktion nicht rechtfertigen würde. Auch der Urheber der Zeichnungen intereffirt nicht genug, um feinen Studienblättern Bedeutung zu geben. Marten van Heemskerck gehört zu den wenig erfreulichen Künftlern der niederländifchen Malerfchule des 16. Jahrhunderts, die fich einem verderblichen ita-

1) Ich benutze die Gelegenheit zu einer Berichtigung. Das dort (Seite 330) erwähnte Sarkophag-Relief mit dem Koraraub befindet fich jetzt in der Sammlung des Louvre (Cl. 214, 33, Fröhner 64). Aufser bei Heemskerck finden fich alte Zeichnungen nach dem Relief im Codex Pighianus und im Coburgensis (Jahn 181 Matz 169), erftere mit der alten Unterfchrift: Aprezzo Campo fiore in casa dov' è l Baccho del Michael Angelo. Ich verdanke diefe Notizen Herrn Profeffor Robert.

2) *Geymüller,* Die urfprünglichen Entwürfe von St. Peter in Rom, Text, S. 327.

lienifchen Einflufs völlig hingaben, dadurch alle Eigenart einbüfsten und zu kraftlofen Manieriften herabfanken. Allerdings erhebt fich Heemskerck über feine zeitgenöffifchen Landsleute zunächft fchon in feinem künftlerifchen Können. Wichtig wird er für uns aber erft in einer anderen Eigenfchaft. Es wird von ihm erzählt, dafs er während feines mehrjährigen Aufenthaltes in Rom die erhaltenen Refte der antiken Kunft eifrig ftudirte und fie fleifsig nachzeichnete [1]. Ein Teil diefer römifchen Studien ift in unferem Skizzenbuche erhalten. Es find in überwiegender Mehrheit Zeichnungen nach antiken Bauten und Skulpturen, nur wenige Blätter bringen Abbildungen chriftlicher Kunftwerke [2].

Da, wo der jetzige Zuftand der von ihm gezeichneten Denkmäler eine Kontrolle zuläfst, erweift fich Heemskerck als ein treuer und zuverläffiger Zeichner. Wir find daher berechtigt, auch feine Aufnahmen nach Bauten, die feitdem durch Umbauten eine andere Geftalt erhalten haben, als treue Wiedergaben ihrer damaligen Erfcheinung zu halten. Diefe derartigen Zeichnungen des Skizzenbuches haben daher einen hohen antiquarifchen Wert, der ihre Reproduktion empfiehlt. Die drei auf den Bau der Peterskirche bezüglichen Zeichnungen find bereits von Geymüller [3] publizirt worden, zwei weitere Zeichnungen des Skizzenbuches, die für die Baugefchichte des Lateran von Wichtigkeit find, bringt die nebenftehende Tafel.

Die obere Zeichnung (Blatt 12b des Skizzenbuches, 211 cm br., 135 cm h.) bietet eine Ausficht eines Teiles der Nordfaffade des Laterans und des Nordportales der Bafilika, fie giebt zu dem bisher bekannten Material zur Rekonftruktion des alten Laterans und feiner früheren Umgebung manches Neue und einige Ergänzungen. Der heutige Anblick des Laterans wird im wefentlichen durch Umbauten aus dem Ende des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts beftimmt. Von dem mittelalterlichen Bau find nur der innere Mauerkern der Bafilika, der füdlich anftofsende Kreuzgang und das weftlich gelegene Baptifterium mit feinen Annexen erhalten; an die Stelle des verfallenen mittelalterlichen Palaftes fetzte Fontana unter Papft Sixtus V. (feit 1585) einen gänzlich umgeftaltenden Neubau, der nur an wenigen Stellen die alten Fundamente verwertete. Wer fich die Geftalt des alten Laterans, wie er feit dem 4. Jahrhundert zu einem Gebäudekomplex von wirrer Anlage und gewaltigem Umfang heranwuchs, vergegenwärtigen will, dem erzählt demnach der jetzige Bau wenig. Alte Abbildungen und litterarifche Quellen geftatten indes, ein ziemlich richtiges Bild des mittelalterlichen Zuftandes des Laterans zu entwerfen. Wir verdanken eine auf dies Material gegründete Rekonftruktion einem franzöfifchen Architekten, Rohault de Fleury, der über den Lateran im Mittelalter eine ausführliche und fleifsige Monographie

---

1) *Carl van Mander, Het Schilder-Boek,* Haarlem 1604, fol. 245a. —
2) Jahrbuch a. a. O.
3) Die urfprünglichen Entwürfe von St. Peter in Rom, Atlas, Tafel 52, Figg. 1—3.

herausgegeben hat[1]. Es ist an dieser Arbeit auszusetzen, dafs einzelne Teile des Baues, von denen Abbildungen fehlen, über die die schriftlichen Nachrichten nicht ausreichen, mit kühnster Willkür ergänzt wurden.

Die beiden Heemskerckschen Zeichnungen sind Rohault de Fleury unbekannt geblieben. Mit ihnen wird es möglich sein, seine Rekonstruktion in manchem zu korrigiren.

Die obere der reproduzirten Zeichnungen, zu deren Besprechung ich endlich zurückkehre, zeigt in der Mitte des Hintergrundes das Nordportal der Basilika, das die Faffade ihres nördlichen Querschiffes durchschneidet; über dem gotischen Portal ein Rundfenster, rechts daneben einer der Marmorlöwen, die zu beiden Seiten den Eingang bewachten. An der rechten Seite der Wand ein Wappen. Die Faffade schliefst mit einer weitausladenden Hohlkehle, die in der Mitte ein päpstliches Wappen trägt. Darüber das Dach in steilem Giebel, an der Vorderseite ein Rundfenster. In der rechten Ecke erhebt sich in drei Stockwerken ein quadratischer Campanile, der mit einer schlanken vierseitigen Pyramide gekrönt ist. Rohault de Fleury's Rekonstruktion[2] zeigt im Vergleich hiermit vieles anders: das Portal und die Hohlkehle sind zu klein, das Rundfenster ist ganz hinauf an die Hohlkehle gerückt, der Giebel des Daches ist zu flach, die Pyramide des Campanile zu stumpf, die Wappen fehlen.

Auf der linken Seite des Vordergrundes der Zeichnung erkennen wir die Faffade der Aula Concilii mit der Loggia für den Segensspruch des Papstes in der Mitte. Von den fünf Apsiden, die diese Aula auf jeder Seite schmückten, ist rechts nur die vorderste sichtbar. Die hohe Faffade mit Giebeldach verdeckt den zweiten Campanile der Nordfaffade der Basilika. Die erwähnte Loggia erhebt sich in drei Stockwerken fast bis zur Scheitelhöhe des Giebels. Die eigentliche Loggia ruht auf drei Säulen, sie ist im Kleeblattbogen geschlossen, in der Mitte der Brüstung ein Lesepult, das auf einer spiralförmig gewundenen Säule ruht, rechts und links davon auf der Brüstung ein Wappen. Der Giebelbau über der Loggia hat vorn ein im Halbrund geschlossenes Feld, das anscheinend mit einem Wappen zwischen zwei Engeln geschmückt ist. Links neben der Aula Concilii wird noch ein Teil der Bogengänge des Ambulacrum sichtbar mit einer Thür, die durch ein vorragendes Giebeldach, das auf zwei Säulen ruht, geschützt wird. Auch für diesen Teil des Baues ist Rohault de Fleury in einigen Punkten zu berichtigen. Er giebt der Aula eine vierseitige Pyramide als Dach, die Loggia schliefst er im Rundbogen; das dritte Stockwerk, das Lesepult, die mittlere Säule des untersten Stockwerkes fehlen. Die Thür des Ambulacrum ist bei ihm ohne Vorbau.

1) *Rohault de Fleury*, Le Latéran au moyen-age, Paris 1877, Text und Atlas.

2) Atlas, Tafel I, seine Rekonstruktion der Nordfaffade beruht (abgesehen von den wenig verläfslichen alten Plänen) im wesentlichen auf deren ältesten Darstellungen, dem Stich des Petrus Laurus vom Jahre 1500 und der Abbildung über einer Thür in der vatikanischen Bibliothek vom Jahre 1595 (Tafel XII).

25



Auf der rechten Seite der Zeichnung findet ſich das runde Kuppeldach des Baptiſteriums mit den vorgebauten Oratorien. Der Säulengang mit niedrigem, ſchrägem Dach gehört zu dem Triporticus, der vor das Oratorio di Santa Croce gelegt iſt.

Auf dem weiten Platz vor der Nordfaſſade der Baſilika iſt in der Mitte ein primitiver Brunnen (wohl der Clemens' III.) zu erkennen. In die Nähe dieſes Brunnens verlegt Rohault de Fleury [1]) den alten Standort der „Statua di Costantino“ — dieſen Namen hatte ſie im Mittelalter. — Die Nachbarſchaft von dem Brunnen und der Statue wird in den Quellen beſtätigt [2]) da der Plan des 16. Jahrhunderts im Archiv des Laterans in der Nähe der Aula Concilii, vor dem Nordeingang der Baſilika einen Brunnen aufführt [3]), ſo lag es nahe, in dieſem den Brunnen Clemens' III. zu erkennen und demgemäſs auch den erſten Standort des Mark Aurel hier anzunehmen. Unter Sixtus IV. (1474) wurde die Statue vor der Nordfaſſade des lateraniſchen Palaſtes neu aufgeſtellt, unter Paul III. (1538) dann auf den Kapitolsplatz übertragen. Heemskerck, deſſen Aufenthalt in Rom bis 1538 dauerte, konnte den Lateransplatz ſchon nach Entfernung der Statue gezeichnet haben. Die zweite der reproduzirten Zeichnungen wird uns aber zeigen, daſs er den „equus aereus“ dort noch auf dem alten Standort geſehen hat.

Wir erblicken auf dieſer im Vordergrund der rechten Seite die Statue des Mark Aurel. Von den verfallenen Baulichkeiten, die den ganzen Hintergrund füllen, iſt ein Teil leicht zu identifiziren. Links iſt dem Hauptgebäude ein ſchmaler Vorbau vorgeſtellt, ein ſchräg abfallendes Dach, das auf doppelter Bogenſtellung ruht. Zwei breite, ſanft anſteigende Stufen führen zu einer Treppe, deren unterſte Stufen noch ſichtbar werden; auf einer der breiten Stufen kniet ein Beter. Das iſt der Vorbau, der zur Scala sancta führt. Dieſelbe befand ſich zwiſchen den Türmen des h. Silveſter und des Papſtes Zacharias an der Nordfaſſade des Palaſtes, 1589 wurde ſie von Fontana in eine neue eigens dafür erbaute Kirche übertragen [6]). Jetzt ſind auch die übrigen Teile des Hintergrundes leicht zu deuten. Rechts hinter der Statue ſind die letzten Bogenſtellungen des Ambulacrum [7]), die Gebäulichkeiten der Mitte zeigen die Teile, die Rohault de Fleury mit ziemlicher Willkür als Bibliothek und als Turm des Papſtes Zacharias rekonſtruirt hat [8]), bereits in einem Zuſtande argen Verfalles, der ſchon zu Heemskercks Zeiten den Palaſt bedrohte [9]). Hieran

1) Tafel IV, s. Text 149.

2) „Puteum ante equum aereum“ Atlas, Seite 4.

3) Tafel V.

4) Text 254, Platner, Beſchreibung der Stadt Rom III, 1, 547. Andrea Fulvio, Antichità di Roma, Ausg. von 1588, fol. 53b.

5) *R. de Fl.*, Tafel IV, zwiſchen Nr. XIX und XXI.

6) Derſ., Text, 272.

7) Atlas, Tafel IV, Nr. XXII.

8) Dieſelbe, Tafel XX und XIX.

9) Text, 270.

schliesst sich dann die Scala sancta, der Turm des Hintergrundes links ist der auch durch ein Fresko aus der Zeit Sixtus' V. im Vatikan beglaubigte Campanile[1]), das anschliesende Dach gehört zu der Kapelle S. Lorenzo (jetzt Sancta Sanctorum). Die Statue des Mark Aurel befand sich also von 1474 bis 1538 hier vor der Nordfassade des Palastes, etwa in der Verlängerung der Ostfassade der Basilika. Ihrem alten Ruf und ihrer grossen Popularität entsprechend ist sie im 16. Jahrhundert häufig gezeichnet und gestochen worden, auch schon vor der letzten Wanderung der Statue auf den Kapitolsplatz. Soweit mir diese Zeichnungen und Stiche bekannt geworden sind[2]), bringt keine derselben Teile der alten Umgebung, Heemskerck scheint der einzige der alten Zeichner zu sein, der neben der Statue auch noch das zerfallene Mauerwerk des alten Laterans mit aufgenommen hat.

1) Tafel IV, X.

2) Zeichnung von Peruzzi bei *Redtenbacher*, Peruzzi Seite 9 (Dohme, Kunst und Künstler II), die Stiche bei *Thode*, die Antiken in den Stichen Marcantons Seite 3 und 17.





Ein halbvergessenes Werk von Schwind.

Von **Alphons Dürr.**



Das Jugendwerk des liebenswürdigen Romantikers, auf welches die nachfolgenden Ausführungen ein allgemeineres Intereſſe wieder hinlenken möchten, iſt durch das Zuſammenwirken mannigfacher äuſserer Umſtände ſeit der Zeit ſeines Entſtehens nur in beſchränktem Maſse bekannt geworden. Wir meinen die umfänglichen Wandmalereien, welche von Schwind im Auftrag des Kronprinzen Maximilian von Bayern zur Ausſchmückung des an der Grenze von Bayern und Tirol gelegenen Schloſſes Hohenſchwangau entworfen wurden.

Den Wartburg-Bildern in mehrfacher Hinſicht nahe verwandt, ſtehen ſie zu denſelben inſofern in ausgeſprochenem Gegenſatz, als ſie in eben dem Maſse als das wenigſt bekannte Werk Schwinds zu bezeichnen ſind, in welchem jene als des Meiſters populärſte Schöpfung gelten dürfen.

Forſchen wir den Gründen des geringen Bekanntſeins nach, ſo dürfte die abgelegene Lage des Schloſſes, deſſen Umgebung erſt neuerdings, angelockt von dem phantaſtiſchen Wunderbau des Schloſſes Neu-Schwanſtein von den Touriſten mehr beſucht wird, wohl am meiſten Schuld tragen, daneben auch die ſchwere Zugänglichkeit des Inneren, in welchem einzelne, gerade mit den intereſſanteſten Bildern geſchmückte Gemächer überhaupt vollſtändig verſchloſſen gehalten werden. Mit eingewirkt hat offenbar auch der Umſtand, deſſen wir noch eingehender gedenken werden, daſs Schwind infolge einer ſpäteren Verſtimmung gerade von dieſer Arbeit wenig wiſſen wollte und auf dieſe Weiſe einem weiteren Bekanntwerden derſelben ſelbſt im Wege ſtand.

Das geringe Maſs des öffentlichen Bekanntſeins des Hohenſchwangau-Cyklus findet übrigens auch in der einſchlägigen Litteratur eine entſprechende Analogie, indem ſich nur ſehr wenige thatſächliche Notizen über die Entſtehungszeit der Arbeit und über die näheren Umſtände derſelben beibringen laſſen. Es fehlen zudem auch archivaliſche Quellen, da die Verhandlungen ausſchlieſslich mündlich geführt wurden. Die betreffenden Quittungen über die nicht eben hohen Zahlungen liegen an einem ſehr ſchwer zugänglichen Ort — der kgl.

bayerischen Kabinetts-Kasse in München. Aus diesen Gründen musste es als besonders willkommen begrüfst werden, dafs der Historienmaler Julius Naue in München, der begeisterte Schüler und treue Freund des verewigten Meisters, aus dem Schatz seiner persönlichen Erinnerungen eine Fülle der wertvollsten Details darbieten konnte, aus denen sich in Verbindung mit sonstigem quellenmäfsigen Material ein ziemlich ausführliches Bild dieser Arbeit Schwinds und der sie begleitenden Umstände gewinnen läfst.

Die mit dem Jahr 1828 beginnende Münchener Periode Schwinds war durch die Arbeiten für das Bibliothekszimmer der Königin im Königsbau und den Kinderfries im Saale Rudolfs von Habsburg im Saalbau der Residenz ruhm- und verheifsungsvoll eingeleitet worden. Schwind sah sich mitten in das reiche, vielgestaltige Kunstleben der Tage König Ludwigs hineingerückt, er gewann mehr und mehr an Ansehen und entwickelte sich in seiner ausgesprochen romantischen Richtung immer freier und selbständiger.

Um diese Zeit hatte der Kronprinz Maximilian von Bayern den Plan gefafst, seine durch Domenico Quaglio zu neuer Herrlichkeit erstandene Burg Hohenschwangau [1]) mit umfänglichen Freskomalereien auszuschmücken. Es war selbstverständlich, dafs unter der namhaften Künstlerschar — Glink, Ruben, Neher, Adam, Lindenschmidt, Quaglio —, die vom Kronprinzen für diese Arbeiten berufen wurde, auch Schwind nicht fehlen durfte. Der Plan für den Gesamtschmuck der Burg war vom Kronprinzen persönlich festgestellt worden. Schwind wurde mit den Bildern für eine Reihe von Gemächern betraut und zwar waren die Gegenstände, wenn sie auch umfassende historische und litterarische Studien erforderten, seiner künstlerischen Individualität trefflich angepafst. Er ging unverzüglich an die Ausführung der Entwürfe und förderte die Arbeit nach Kräften. Einige Briefe Schwinds an seinen Jugendfreund Schober, die Holland in seiner Biographie des Meisters mitteilt [2]), geben für die Entstehungszeit des Hohenschwangau-Cyklus näheren Anhalt.

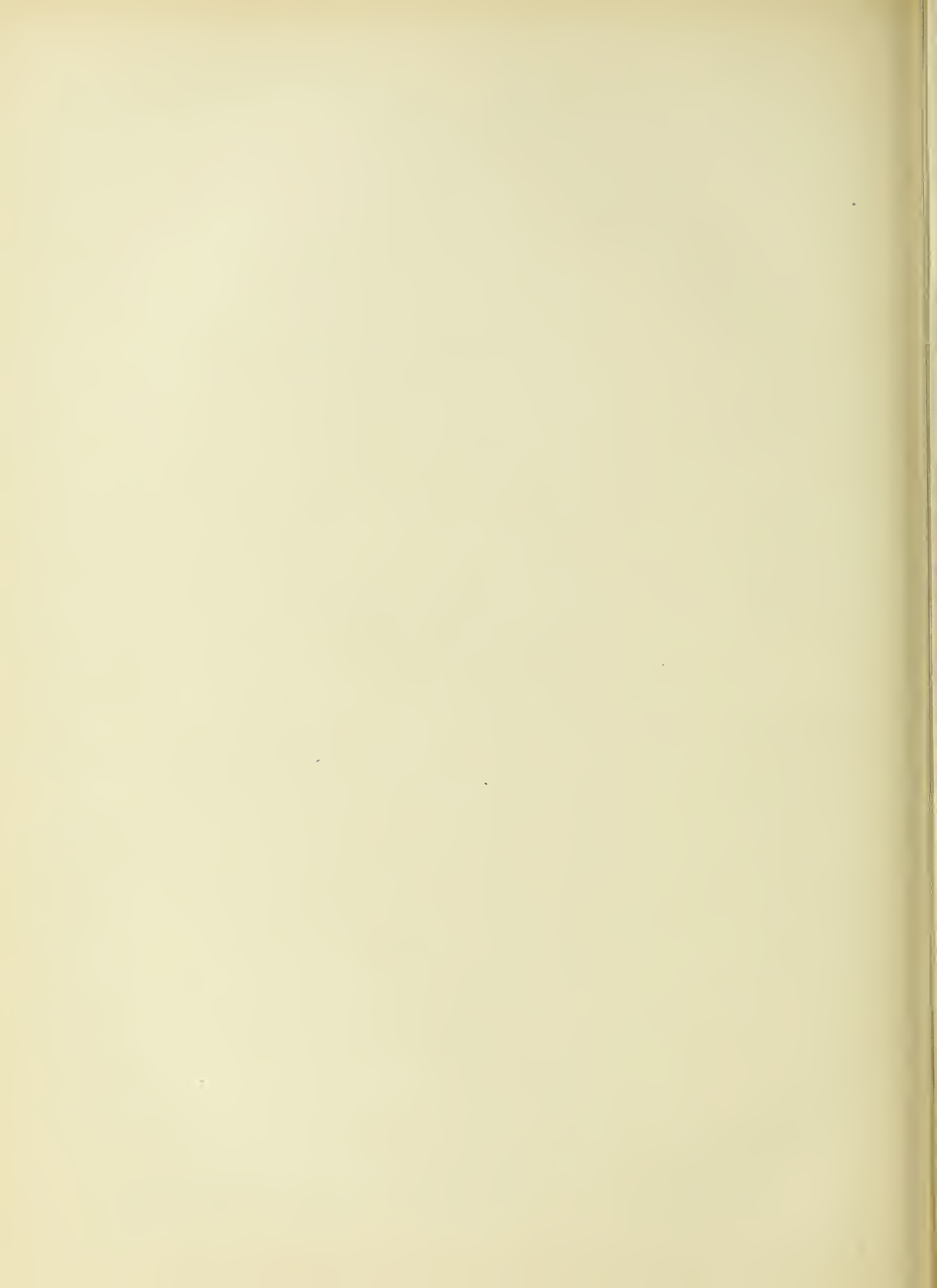
Nach einem Brief vom 20. Dezember 1835 hatte Schwind den Auftrag vom Kronprinzen bereits vor dem Antritt seiner Romfahrt im Sommer 1835 erhalten. Die Arbeit beschäftigte ihn ebenso wie die Komposition zu Goethe's Gedicht „Ritter Kurts Brautfahrt“ während des italienischen Aufenthaltes, der bekanntlich auf Schwinds Kunstentwickelung ohne jeden Einflufs blieb. In Venedig, wo er sich fünf Wochen aufhielt, machte er, wie er schreibt, „die Sachen für den

---

1) Zur Geschichte und Beschreibung der Burg sind zu vergleichen: *J. von Hormayr*, die goldene Chronik von Hohenschwangau. München 1842. — *C. A. Muffat*, Beschreibung und Geschichte des Schlosses und der ehemaligen Reichsherrschaft Hohenschwangau. München 1837. — *C. W. Vogt*, Beschreibung des Schlosses Hohenschwangau und dessen Umgebungen. München 1837.

2) *Holland*, Moritz von Schwind. Sein Leben und seine Werke. Aus des Künstlers eigenen Briefen und den Erinnerungen seiner Freunde zusammengestellt. Stuttgart 1873. S. 83 ff.





Kronprinzen fertig", worunter jedenfalls nicht der ganze Cyklus zu verftehen ift, da Schwind, nach München zurückgekehrt, weiterhin bemerkt, dafs der Kronprinz mit Arbeit auf ihn gewartet habe. Nach Regnets Angaben [1]) waren es die Bilder zur Gefchichte Rinaldo's und Armida's nach Taffo, die damals in Venedig entftanden. Von feinem hohen Auftraggeber bemerkt Schwind in jenem Brief folgendes: „Diefer Treffliche ift mir fehr geneigt und hat, wenn auch nicht die richtigften Begriffe, doch fehr viel Leidenfchaft für Kunft und felbfterfundene Sachen. Es ift von fo einem Herrn genug, wenn er fich 2—3 Stunden mit unfereinem befpricht, ohne zu ermüden." Die Ausarbeitung der Entwürfe befchäftigte Schwind auch noch im folgenden Jahr 1836. „Bis zum Juli arbeitete ich für des Kronprinzen Schlofs eine Menge Sachen, Zeichnungen in Wafferfarben", heifst es in dem Brief an Schober vom 18. Sept. 1836 [2]). Als Schwind die Arbeit zu Cornelius brachte, überfchlug diefer anfangs einige Blätter leicht hin, dann fagte er, Schwind folle fie ihm dalaffen und in einigen Tagen wiederkommen. Er hatte bisher immer von der grofsen epifchen Kunft gefprochen und Schwind oft wohlmeinend gewarnt, dafs er nicht auf Abwege geraten folle. Als er ihm die Sachen zurückftellte, drückte er dem Schüler herzlich die Hand und fagte: „Ja, ja, ich fehe es ein, auch das hat feine Berechtigung. Fahren Sie fo fort. Da dürfen Sie nicht auslaffen [3])."

Die Entwürfe Schwinds waren fehr forgfältig behandelte Aquarelle, der Zahl nach über fünfzig. Die Ausführung diefer Aquarell-Entwürfe an Ort und Stelle erfolgte jedoch nicht durch Schwind felbft, da der Preis, den er hierfür gefordert hatte, als zu hoch befunden wurde. Man erzählte fich in Künftlerkreifen, dafs befonders Kaulbach dazu geraten habe, die Ausführung in Fresko anderen Händen zu überlaffen, weil fie dann billiger zu ftehen kommen würde. Hierin hatte man fich jedoch getäufcht, denn es galt nachmals einen viel höheren Preis zu zahlen, als Schwind gefordert hatte.

Dafs Schwind in diefer Periode für die Freskomalerei nicht eben eingenommen war, bezeugt feine Äufserung in einem Brief an feinen Freund Schober: „Nun bitt' ich Dich, ob einer die Luft haben foll, das Freskomalen mühfam zu erlernen, Kalkdampf zu fchlucken und das Ölmalen aufzugeben. Unfereiner nicht im mindeften." Die ausführenden Künftler können fämtlich nicht als Schüler Schwinds bezeichnet werden, es waren felbftändige Künftler, von mehr oder weniger hervorragender Bedeutung, Namen, denen man noch bei anderen Unternehmungen jener Tage wiederholt begegnet.

Der bekanntefte unter ihnen ift wohl Domenico Quaglio, der namhafte Architekturmaler, dem vom Kronprinzen die Wiederherftellung und Ausfchmückung des Schloffes, diefer „Wartburg des Südens", wie es feither ge-

1) Münchener Künftlerbilder. II. Leipzig 1871. S. 232.
2) *Holland* a. a. O. S. 88.
3) *L. von Führich*, Moritz von Schwind. Eine Lebensfkizze. Leipzig 1871.

nannt wurde, übertragen worden war; neben ihm ist Xaver Glink zu nennen, dessen Stoffgebiet vornehmlich religiöse Darstellungen waren, ferner Michael Neher, als Architekturmaler besonders geschätzt, Lorenzo Quaglio, ein anderes Glied jener aus Italien stammenden Künstlerfamilie, die lange Jahre hindurch in München sesshaft war, Giessmann aus Leipzig und endlich der berühmte Schlachten- und Pferdemaler Albrecht Adam, dessen Hilfe bei denjenigen Bildern, auf welchen Pferde figurirten, in Anspruch genommen wurde.

Als Vorlage dienten den Genannten, deren spezieller Anteil bei den einzelnen Bildern noch näher zu bezeichnen sein wird, lediglich die Aquarell-Entwürfe Schwinds, ohne dass sich die Anfertigung von Kartons nötig gemacht hätte.

Die Fresken im Schloss weisen den Aquarellen gegenüber mannigfache Verschiedenheiten auf, mit denen Schwind sich nicht befreunden konnte. So wurden zwei rückwärts gewandte Nymphen auf dem Bild aus dem Cyklus von Rinaldo und Armida, „Karl und Ubald gehen durch die Zaubergärten“, nach vorn gedreht, so dass sie den Beschauer und nicht die beiden Figuren, mit denen sie in Bezug stehen, anblicken, ebenso wurden für die Köpfe derselben beiden Nymphen Mädchenporträts aus dem Hohenschwangau nahe gelegenen Städtchen Füssen benutzt [1].

In bezug auf die Anbringung von Porträts hatte Schwind übrigens schon bei den Entwürfen sich mehrfach den Wünschen seines hohen Auftraggebers fügen müssen, indem es ganze Figuren aus Bildern der königlichen Sammlungen zu verwenden galt. Nicht gering waren übrigens auch die Schwierigkeiten, die ihm aus der Einhaltung der für die Raumeinteilung festgesetzten Bestimmungen erwuchsen.

Alle diese Vorgänge erzeugten nach und nach bei Schwinds überaus reizbarer Natur und leichter Empfindlichkeit eine Verstimmung — und hiermit kommen wir auf das einleitend Angedeutete —, wie wir sie in seinem Leben noch öfter mit mehr oder weniger Berechtigung hervortreten sehen [2].

Seine Gereiztheit machte sich in den Briefen an seinen Freund Schober unverhohlen Luft: „Was nützen mich die Herrlichkeiten des Freskomalens, wenn man nichts von mir haben will.“ — „Man ist so genirt, dass doch auch nichts Rechtes draus geworden wäre. Wenn der Kronprinz so fortmacht, ist mein Verlangen, ihm zu dienen, nicht gross [3].“ Schliesslich aber überwog doch das

1) Für Schwinds sarkastische Art ist ein Zug überaus bezeichnend, den der Maler *Neher* von dem mitbeteiligten Domenico Quaglio zu berichten wusste. Dieser sei während der Arbeit einmal zu Schwind gekommen und habe ihn nach Kopfmodellen zu weiblichen Figuren gefragt. Als Schwind ihm ausweichend geantwortet, hat er bemerkt: auf Pfeifenköpfen kämen oft hübsche Gesichter vor und die wolle er benutzen. „Ja, das wäre ganz köstlich, dergleichen Köpfe zu benutzen“, habe Schwind ihm erwidert, ohne dass Quaglio die Ironie dieser Worte begriffen hätte.

2) Man vergl. z. B. die Briefe an Schober über die Malereien auf der Wartburg bei *Holland* (a. a. O.) S. 122 ff.

3) *Holland* a. a. O. S. 88 f.

Gefühl der Zufriedenheit, wenn er fich auch — ein im höchften Grad auffallendes, aber durch Schwinds eigene Worte ficher geftelltes Faktum — felbft in fpäteren Jahren nie dazu entfchliefsen konnte, die Fresken auf Hohenfchwangau felbft in Augenfchein zu nehmen.

Das Gefagte zeigt zur Genüge, dafs ein eigentlicher Wert im Sinne der treuen Vergegenwärtigung der originalen Schöpfung Schwinds nur den eigenhändigen Aquarell-Entwürfen beigemeffen werden kann, die indeffen leider wohl als unwiederbringlich verloren betrachtet werden müffen, da es trotz aller Nachforfchungen, an denen der Künftler felbft noch in feinen letzten Lebensjahren fich eifrig beteiligte, bisher nicht gelingen wollte, auch nur die geringfte Spur ihres Verbleibes aufzufinden [1].

Zur Veranfchaulichung des Charakters der Aquarelle kann gegenwärtig nur ein Blatt dienen, das Schwind, da es ihm nicht genügend erfchien, an Preller fchenkte. Diefes Blatt gehört dem Autharis-Cyklus an und ftellt Autharis, wie er das Beil wirft, dar.

Dafs wir in den Fresken an Ort und Stelle nicht Schwinds eigene Arbeit vor uns haben, würde, wenn die Aquarelle noch vorhanden wären, an und für fich nicht allzu fehr zu beklagen fein, denn gleich wie bei den anderen zeitgenöffifchen Meiftern, vor allem bei Cornelius, ift auch bei Schwind die bedeutfamfte Äufserung der künftlerifchen Produktion in den Entwürfen, beziehungsweife in den Kartons zu fuchen, welche die charakteriftifchen Eigentümlichkeiten, die Handfchrift des Künftlers ungleich treuer hervortreten laffen als die fpätere farbige Ausführung, welche nun einmal als die fchwache Seite jener ganzen an innerer Geftaltungskraft fo reichen Periode anzufehen ift.

Die treuefte Vergegenwärtigung des Schwindfchen Hohenfchwangau-Cyklus wird durch die von Schwinds Schüler, Julius Naue, im Jahr 1865 ausgeführten Durchzeichnungen der von Schwind eigenhändig von den Aquarellen genommenen Paufen vermittelt [2].

Diefe Durchzeichnungen, die fich noch im Befitz Naues in München befinden, und den diefem Auffatz beigegebenen beiden Abbildungen zu Grunde liegen, find unter den obwaltenden Umftänden als ein befonders wertvoller Schatz zu bezeichnen [3].

1) *Schwind* felbft äufserte gelegentlich die Mutmafsung, dafs die Aquarelle fich irgendwo in der königl. Refidenz in München befinden dürften, wo gleichwohl alles Nachfuchen bisher zu keinem Refultat führen wollte.

2) Diefe Paufen, die Schwind fich von feinen Aquarellen gemacht hatte, befanden fich bereits 1865 in einem fehr bedenklichen Zuftand und dürften gegenwärtig — ihr Aufbewahrungsort ift nicht bekannt — auf jeden Fall gar nicht mehr erkennbar fein.

3) Die Verlagshandlung von Alphons Dürr in Leipzig beabfichtigt demnächft die Schwindfchen Hohenfchwangau-Bilder mit einer ausführlichen Einleitung verfehen, auf Grund jener Durchzeichnungen Naue's in Stichen von *Naue* und *H. Walde* auf 29 Tafeln zu publiziren.

Der Gefamtcharakter der Hohenfchwangau-Bilder läfst das frühe Auftreten eines fertigen, in fich abgefchloffenen Stils erkennen. Es finden fich in der Hauptfache alle die Züge teils entfchieden ausgeprägt, teils fich andeutend, welche in unferem Vorftellungskreis als die bekannten und von anderen Werken vertrauten lebendig find und fich in unferer Phantafie zu einem beftimmten Bilde der charakteriftifchen Eigentümlichkeiten des Meifters ausgebildet haben.

Wiewohl das Auge in der Hauptfache nur von einfachen Umrifslinien gefeffelt wird, zu denen eine mehr angedeutete als ausgeführte Detaildurchbildung hinzutritt, fo wohnt diefen Blättern trotzdem ein ungemeiner Reiz inne. Jene fchlichten, aber fo ficher und beftimmt hingefetzten charaktervollen Contouren, die bei den in einem gröfseren Mafsftab gehaltenen Figuren des Cyklus von Rinaldo und Armida befonders wirkfam hervortreten, veranlaffen das Auge mit zwingender Gewalt, ihrem Lauf zu folgen. Ein frifcher, fchwungvoller Zug geht durch das Ganze, das in allen feinen Teilen von echt poetifcher Empfindung getragen wird, während fich die Darftellung bei Wahrung der typifchen Grundelemente, der fpeziellen Eigenart der verfchiedenen Gegenftände in der glücklichften Weife anfchliefst. Alles erfcheint gleich geftimmt: der in den handelnden Figuren angefchlagene Ton klingt in der gefamten Scenerie, den phantaftifchen Berg- und Felfengebilden, dem knorrigen wilden Geäft der Bäume und Sträucher wieder.

Das fpezififch romantifche Element zeigt fich noch nicht fo entfchieden ausgeprägt wie in den fpäteren Arbeiten und vereinigt fich hier mit einem ideal-hiftorifchen Zug, der die Bilder bis zu einem gewiffen Grad den gleichzeitigen Arbeiten von Cornelius und Julius Schnorr verwandt erfcheinen läfst. Alles in allem bewahrheitet die Betrachtung der Blätter das Wort Schwinds: „Der Contour ift die Hauptfache und durch ihn der direkte Ausfpruch des Gedankens.“

Die Einteilung und Anordnung des Ganzen anlangend, ift zunächft zu bemerken, dafs die Schwindfche Arbeit in fünf einzelne, felbftändige und in fich abgefchloffene Cyklen zerfällt, die von den Räumen, zu deren Schmuck fie dienen, den Namen tragen.

Hinfichtlich feiner Ausdehnung verdient der Cyklus, welcher die Wilkina-Sage behandelt, an erfter Stelle genannt zu werden. In dreizehn Kompofitionen verfchiedener Gröfse führt Schwind den Hauptinhalt diefer im ganzen wenig bekannten Sage vor, die dem altnordifchen Sagenkreis angehört und ihren Namen von dem nordifchen König Wilkinus oder Viltinus erhalten hat. Das Buch, durch welches Schwind fich in die feltfam fremdartige Stoffwelt diefer Sage einführen liefs, ift beftimmt nachweisbar, er benutzte die von der Hagenfche Überfetzung, deren 1. Auflage unter dem Titel: „Altdeutfche und Altnordifche Heldenfagen“ 1814 in Breslau erfchien. Von hervorragender Schönheit find

beſonders zwei Bilder aus der Geſchichte Dietrichs von Bern, die einen weſentlichen Beſtandteil der Wilkina-Sage ausmacht, die Darſtellung des Feſtes in Rom an König Ermanrichs Hof, eine groſse figurenreiche Kompoſition, die, obwohl ſie gewiſſermaſsen in drei einzelne Bilder zerfällt, dennoch einen einheitlich geſchloſſenen Charakter aufweiſt (vergl. die verkleinerte Lichtdruck-Nachbildung), und ſodann die Rabenſchlacht, eine gleichfalls figurenreiche Kompoſition, an der beſonders die Schönheit der kämpfenden Gruppen hervorhebenswert erſcheint. Im Schloſs Hohenſchwangau ſchmücken die Darſtellungen aus der Wilkina-Sage, in Fresko von Glink, Neher, Gieſsmann und Adam gemalt, den groſsen „Heldenſaal“, der die ganze Länge des zweiten Stockwerkes einnimmt.



Den Darſtellungen aus der Wilkina-Sage reihen ſich hinſichtlich der Zahl der Bilder die Kompoſitionen zur Epiſode von Rinaldo und Armida nach Taſſo's „Befreitem Jeruſalem“ am nächſten an. In Hohenſchwangau malte Glink dieſe Bilder, welche

das im 2. Stockwerk gelegene, der Besichtigung — es ist das Schlafzimmer des Königs — nicht zugängliche und darum auch in allen Beschreibungen nur kurz erwähnte „Tasso-Zimmer“ schmücken. Dieser Cyklus verstattete Schwind in reichem Maße, sein Talent zur Verkörperung edler Frauenschönheit zu entfalten.

In fünf Bildern schildert Schwind sodann die vom Geschichtsschreiber der Langobarden Paulus Diaconus[1]) berichtete poetische Erzählung von der Brautwerbung des Langobarden-Königs Autharis um des Bayernherzogs Garibald Tochter Theodelinde. Die beigegebene in den Text gedruckte Abbildung stellt als zweites Bild des Cyklus: Theodelinde, der Amme ihr Leid klagend, dar. Die Fresken des „Autharis-Zimmers“ sind von Glink und Adam gemalt.

Eine anmutige historische Sage, die gleichfalls auf Bayern Bezug hat, führt Schwind in den elf Wandbildern, des „Berthazimmers“ vor, es ist der Cyklus: „Von der Geburt Karls des Grofsen.“ Die Quelle, der Schwind bei seinen Bildern zu dieser Sage, in der rein Mythisches und Historisches in eigentümlicher Weise vermengt erscheint, folgte, war die sogenannte Weihenstephaner Chronik, welche von einem Mönch im Kloster Weihenstephan im 13. Jahrhundert verfafst, vom Freiherrn von Aretin unter dem Titel: „Älteste Sage über die Geburt und Jugend Karls des Grofsen“ 1803 in München herausgegeben wurde.

Gleichsam zur Symbolisirung der im Schofs einsamer Waldwildnis sich abspielenden Handlung sind die einzelnen Bilder von stilisirtem Laubgeäst umrahmt, das dieselben in Spitzbogenform zusammenhält und dem ganzen Raum auf Hohenschwangau in der Fresko-Ausführung in höchst origineller Weise etwas vom Charakter des Waldes verleiht. Auch diejenigen Bilder, die auf gröfserer Wandfläche einen zusammenhängenden Vorgang schildern, mufsten diese eigentümliche Anordnung über sich ergehen lassen, durch die sie gewissermafsen getrennt und zum Nachteil einer einheitlichen Wirkung in einzelne Bestandteile aufgelöst erscheinen. An der Ausführung in Fresko waren verschiedene Künstler beteiligt. Die Hauptarbeit fiel Xaver Glink zu, die Pferde malte A. Adam, die Jagdtiere Lorenz Quaglio, die Verzierungen M. Neher.

Auf einem ihm von früher Jugend vertrauten und besonders ans Herz gewachsenen Gebiete erging Schwind sich mit seinen Darstellungen aus dem Ritterleben im Mittelalter, die auf Hohenschwangau, von Neher, Glink und Adam in Fresko ausgeführt, das dem Autharis-Zimmer benachbarte Gemach schmücken. Schwind beginnt mit der Schilderung des ersten Reitunterrichtes, es folgt die Fahnenwacht, der sich die Dankerteilung nach dem Turnier anschliefst. Dann führt er den Abschied des Ritters zum Kreuzzug vor, einen Kampf mit den Ungläubigen, bis wir zuletzt dem Ritter wieder am heimatlichen Herd mit den Seinen vereinigt, als Bild häuslichen Glückes begegnen.

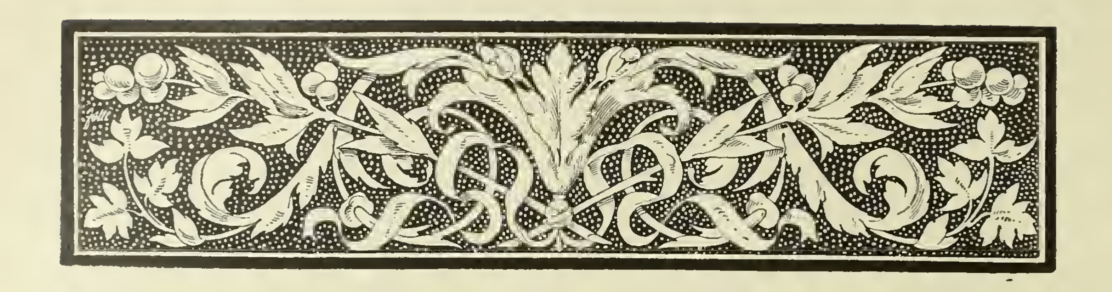
1) *Pauli,* Hist. Langobardorum, III. 29. 35.

Den fünf gröfseren Cyklen find endlich noch zwei Blätter anzufchliefsen, die zwar nicht zur farbigen Ausführung auf Hohenfchwangau gelangt find, trotzdem aber unzweifelhaft mit zu den Arbeiten gehören, welche Schwind für die Ausfchmückung des Schloffes im Auftrag des Kronprinzen entwarf. Der Grund, aus welchem diefe beiden Blätter nicht mit zur Ausführung in Fresko kamen, ift nicht beftimmt nachweisbar, jedenfalls aber wird man nicht fehl gehen, ihn in den leidigen Streitverhältniffen zu fuchen, welche darauf hinausliefen, die Freskoausführung der Kompofitionen den Händen Schwinds zu entreifsen und fie anderen Künftlern zu übertragen. Es mag wohl irgend jemand Bedenken oder dergleichen gegen die Entwürfe geäufsert haben, und fo trat dann die Zurückftellung ein. Die beiden Blätter bilden eine zufammengehörige Kompofition, die, wie ein grofser viereckiger Einfchnitt erkennen läfst, offenbar beftimmt war, eine von einer Thüre durchbrochene Wand zu fchmücken.

Dem Gegenftand nach gehört die Kompofition, deren fchmales langes Format ein von den übrigen Bildern abweichendes ift, der nordifchen Mythologie an. Sie vergegenwärtigt nach der Edda aus der Reihe der Frühlingsmythen den Befuch des Frühlingsgottes bei Hertha (der Erde), die ihn mit ihren Erd- und Waffergeiftern empfängt.

Die vorftehenden Ausführungen würden ihren Zweck reichlich erfüllt haben, wenn es ihnen gelungen wäre, das Intereffe für diefes wertvolle und bedeutfame Werk einer fich immer mehr abklärenden Blüte-Epoche unferer Kunft aufs neue zu beleben. Schwinds Hohenfchwangau-Bilder wollen nicht flüchtig genoffen fein; fie entfalten den vollen Reiz ihrer eigentümlichen anfpruchslofen Schönheit erft dem, der fich mit einem von den farbenprächtigen Gebilden der Tageskunft unbeirrten Auge und Sinn liebevoll in diefe fchlichte und einfache Welt zu vertiefen weifs.





Zum westlichen Giebelfelde des Parthenon.

Von **Hugo Blümner.**



Die Frage nach der Bedeutung und damit im Zusammenhange nach der Rekonstruktion des Westgiebels vom Parthenon ist in neuerer Zeit namentlich infolge der anregenden und in ihrem Hauptresultat sehr bestechenden Untersuchungen Roberts (Hermes XVI, 60 ff., vgl. Mittlgn. d. deutschen archäol. Inst. in Athen VII, 48), wieder einmal in den Vordergrund getreten. Die Entscheidung fällt danach dahin aus, dass die Mitte des Giebelfeldes zwischen Athene und Poseidon der Ölbaum mit der gegen Poseidon züngelnden Schlange einnahm; derselbe muss also direkt unter der Spitze des Giebelfeldes gestanden haben. Auch die Rekonstruktion auf der Hilfstafel von Michaelis' Parthenon, obgleich dieselbe dem Poseidon noch anstatt der jetzt hinlänglich feststehenden Rosse ein Hippokampen-Gespann giebt, stellt den Ölbaum so in die Mitte, dass seine Spitze gerade unter die Spitze des Giebeldreiecks fällt, wenn Michaelis auch den Stamm des Baumes nicht in die Senkrechte, sondern mehr nach rechts hin verlegt, wie das übrigens auch Robert annimmt.

Diese wie alle anderen bisher vorgeschlagenen Rekonstruktionen und Deutungsversuche gehen nun davon aus, dass hier in der Mitte des Giebels ursprünglich keine anderen Figuren vorhanden waren als die, welche Carrey und der Anonymus sahen und zeichneten, dass also von dem Originalwerk des Phidias zur Zeit der Aufnahme nichts fehlte als eben der Ölbaum und die Rosse des Poseidon, welche ebenso wie jener damals schon zertrümmert am oder im Boden lagen. Nie, soweit ich sehen kann, ist an dieser Voraussetzung gerüttelt worden; dass Athene und Poseidon allein die Mitte der ganzen Komposition einnahmen, bildet den unzweifelhaften Ausgangspunkt aller bisherigen Untersuchungen. Es wird daher Verwunderung, vielleicht sogar ein spöttisches Lächeln erregen, wenn ich hier die Frage aufwerfe, ob man ein Recht dazu hat, die Integrität des Giebelfeldes gerade im Mittelpunkt mit solcher Sicherheit zu behaupten; ob sich nicht annehmen lasse, dass, wie im Ostgiebel eine bedeutende Lücke schon zur Zeit Carrey's klaffte, so auch im Westgiebel einst

noch mehr vorhanden war als die Figuren Carrey's nebſt dem Roſſepaar des Poſeidon und dem Ölbaum. Man wird einwenden, es ſei ja zwiſchen Athene und Poſeidon höchſtens für den Ölbaum Platz; wie könne da noch irgend eine Figur geſtanden haben? — Dieſer Einwand wäre berechtigt, wenn wir mit Beſtimmtheit behaupten könnten, daſs Athene und Poſeidon beide zur Zeit Carrey's noch genau den Platz einnahmen, welchen ſie von Anfang an inne gehabt hatten; aber gerade dies ſcheint mir nicht nur nicht erwieſen, ſondern bei näherer Betrachtung ſogar ſehr zweifelhaft zu ſein.

Zunächſt ergiebt ein Blick auf die beiden erhaltenen Zeichnungen des Jahres 1674, daſs damals der Athene der linke Unterſchenkel mit einem groſsen Stück des Gewandes, dem Poſeidon der gröſste Teil des linken Unterſchenkels und der rechte Fuſs nebſt Knöchel fehlte. Beide Figuren waren alſo, das iſt augenſcheinlich, auſser ſtande, ohne fremde Unterſtützung aufrecht zu ſtehen; da wir ſie aber in den Zeichnungen aufrecht ſehen, ſo muſs zu irgend welcher Zeit, nachdem die Figuren jene Verſtümmelungen erlitten hatten, irgend etwas mit ihnen vorgenommen worden ſein, wodurch ſie in den Stand geſetzt waren, ihre aufrechte Stellung im Giebelfelde zu bewahren. Welcher Art war dieſe Vorrichtung? — Man könnte daran denken, daſs die Figuren durch eiſerne Klammern im Rücken mit der dahinter befindlichen Giebelwand verbunden waren; aber für die Wucht des ſchweren Marmorblockes hätte beim Poſeidon, der ſonſt weiter keinen Stützpunkt hatte, die Wand ſchwerlich genügenden Widerſtand geleiſtet; auch müſsten ſich ja irgend welche Spuren von ſolcher Befeſtigung im Rücken des Poſeidon erhalten haben, was bekanntlich nicht der Fall iſt. Dieſer Gedanke muſs alſo aufgegeben werden; dagegen iſt es ſehr wahrſcheinlich, daſs (wie auch Michaelis, Parthenon S. 188 vermutet) Athene und Poſeidon (ebenſo auch die Figur N bei Michaelis, heute gewöhnlich Iris genannt) durch Mauerwerk geſtützt waren. Das deuten auch die Zeichnungen zum Teil, wenn auch unvollkommen, an; beſſer die Carrey'ſche als die des Anonymus (vgl. die Anmerkung am Schluſs), bei dem das geſamte Mauerwerk des Giebels hinter Athene und Poſeidon befindlich gezeichnet iſt und Poſeidon mit ſeinen verſtümmelten Beinen geradezu in der Luft ſchwebt, während bei Carrey zwar auch keine perſpektiviſch genaue Zeichnung des Mauerwerkes gegeben, aber trotzdem ſo viel erſichtlich iſt, daſs der Torſo der Athene durch die darunter befindlichen Ziegellagen geſtützt wird; und beim Poſeidon darf jedenfalls der Umſtand, daſs an den Beinen keine Bruchflächen gezeichnet ſind, wie dies doch überall bei abgebrochenen Armen oder Beinen der Fall iſt, als Beweis betrachtet werden, daſs Carrey hier andeuten wollte, daſs die unteren Teile der Figur ſich in dem zur Unterlage dienenden und ſtützenden Mauerwerk verlieren. Das geſamte Mauerwerk ſieht freilich auch bei Carrey ſo aus, als ob ſeine Vorderfläche in einer Ebene läge: aber das iſt unmöglich; die unteren Ziegellagen, welche Athene und Poſeidon ſtützen, ſind weiter nach vorn zu denken als die oberen,

die den Hintergrund der beiden Figuren bilden, und als die Ziegelkonftruktion, welche die Figur N an den Füfsen und der rechten Hüfte ftützt.

Wir haben alfo die Thatfache vor uns, dafs Athene und Pofeidon im Laufe der Jahrhunderte einmal, und zwar allem Anfchein nach in chriftlicher Zeit, wie auch Michaelis andeutet, von ihren Plätzen entfernt waren. Können wir nun auch nicht mehr beftimmen, durch welche Umftände ihre Verftümmelung herbeigeführt worden war, fo mufste diefelbe doch zur Folge haben, dafs fie umfielen (denn herunter auf den Erdboden können fie nicht gefallen fein, fonft wäre gänzliche Zertrümmerung erfolgt) und auf dem Boden des Giebelfeldes lagen; um die zur Stütze dienende Untermauerung vorzunehmen, mufsten fie dann, während diefe Arbeit gefchah, ganz aus dem Giebel entfernt oder auf alle Fälle von dem Platze, welchen fie auf den Zeichnungen in der Mitte einnehmen, vorübergehend bei Seite gefchoben werden. Man kann aber noch etwas weiter gehen und fagen: es ift durchaus unwahrfcheinlich, dafs die beiden Figuren jene Verftümmelungen erlitten hätten, wenn man fie nicht bei irgend einem Anlafs aus dem Giebelfelde entfernt hätte. Bei einer der mit dem Parthenon in chriftlicher Zeit vorgenommenen baulichen Veränderungen fah man fich genötigt, diefe beiden Figuren wegzunehmen; bei diefer Gelegenheit erhielten fie jene Verletzungen, welche ihre Wiederaufftellung ohne Stützvorrichtungen unmöglich machten.

In welcher Weife nun die Verftümmelung und die Wiederaufrichtung der beiden Giebelfiguren mit der Herftellung der dort befindlichen Nifche, von der man in der Regel annimmt, dafs diefelbe zur Aufnahme eines Heiligenbildes beftimmt gewefen fei (Michaelis S. 50 und 188), zufammengehangen habe, läfst fich nicht mehr beftimmen; um fo weniger, als wir nicht mehr genau konftatiren können, an welchem Platze fich die Nifche befunden habe. Denn während die Carrey'fche Zeichnung diefelbe hinter den Pofeidon verfetzt, befindet fie fich beim Anonymus rechts vom Pofeidon, an einer freien, durch keine Figur verdeckten Stelle. Allerdings könnten wir, wenn Carrey hier das Richtige böte mit ziemlicher Gewifsheit behaupten, dafs die Herftellung der Nifche früher gefchehen fein mufs als die Wiederaufftellung der beiden Figuren; denn die Nifche konnte ja doch nur zu dem Zweck angelegt fein, dafs man fie und das darin Aufgeftellte oder Gemalte von unten her fehen follte, man würde fie alfo nicht wieder durch die vorgeftellte Figur des Pofeidon verdeckt haben. Die Carrey'fche Zeichnung würde daher am beften zu der oben ausgefprochenen Vermutung über die Entftehung der Verftümmelungen paffen. Um die Nifche anzulegen und das mit ihr in Verbindung ftehende Mauerwerk herzuftellen, fah man fich genötigt, die Athene und den Pofeidon zu entfernen, bei diefer Gelegenheit erhielten fie die an ihnen fichtbaren Verletzungen. Man überliefs die Figuren jedoch nicht der fortfchreitenden Selbftzerftörung, fondern hob fie auf; hatte man doch auch, als baulicher Veränderungen halber die Mittelplatte des Oft-

friefes ausgebrochen werden mufste, diefelbe nicht einfach liegen laffen, fondern „vorfichtig in der Kirche hinter der Thür aufbewahrt“ (Michaelis S. 47). Als dann fpäter die Nifche ihre Bedeutung verloren hatte, wurden, vielleicht gelegentlich einer Reftauration der hinteren Giebelwand, beide Figuren wieder aufgerichtet. Damit hätten wir, wenn wir Carrey's Zeichnung in diefem Punkte vollen Glauben fchenken dürften, einen zweiten beftimmten Beweis dafür, dafs namentlich der Pofeidon feine fpätere Aufftellung erft dem Gutdünken chriftlicher Bauleute verdankt; indeffen ift auf diefe Argumentation kein grofses Gewicht zu legen, weil fie von felbft hinfällig wird, wenn die Zeichnung des Anonymus den Platz der Nifche richtiger angeben follte als Carrey. Im letzteren Falle können wir ganz und gar nicht beftimmen, ob die Aufrichtung der Statuen vor oder nach Herftellung der Nifche oder etwa gleichzeitig damit erfolgte; und nur fo viel bleibt ficher, dafs das Gefpann des Pofeidon auf alle Fälle bei Erftellung der Nifche nicht mehr im Giebelfelde fich befand. Wollten wir aber felbft annehmen, dafs Athene und Pofeidon niemals für längere Zeit von dem Platze, an dem fie die Zeichnungen zeigen, entfernt waren, fo bleibt doch jedenfalls die Thatfache unleugbar, dafs man fie behufs ihrer Wiederaufrichtung vorübergehend befeitigt haben mufs, und wären fie auch nur auf das Gerüft gefchafft worden, welches behufs Vornahme der Mauerarbeiten am Giebelfelde errichtet werden mufste.

Ich bitte um Entfchuldigung, wenn die vorftehenden Erwägungen etwas weitfchweifig ausgefallen find. Allein es lag mir daran, zunächft zu zeigen, dafs der Platz, welchen Athene und Pofeidon zur Zeit Carrey's im Giebelfelde einnahmen, für uns keine Beweiskraft für die Kompofition des Phidias haben kann; diefen Platz haben fie bei der Wiederaufrichtung erhalten, und es liegt durchaus kein pofitiver Anhalt dafür vor, dafs fie genau diefen Platz von Anfang an inne gehabt haben. Denn felbft den Fall angenommen, dafs man die Figuren gleich nach ihrer Verftümmelung untermauert und wieder aufgeftellt hätte, fo kam es doch damals den Leuten jedenfalls wenig darauf an, ob jede Figur auch ganz genau wieder an den Punkt zu ftehen kam, wo fie vorher geftanden hatte; fand aber die Aufftellung erft beträchtlich fpäter ftatt, lag alfo zwifchen ihr und dem Zeitpunkt, wo man fie zuletzt aufrecht und ohne Stütze im Giebel gefehen hatte, ein längerer Zeitraum, fo war erft recht nicht mehr die Rede davon, dafs die Reftauratoren einer jeden genau den ihr gebührenden Platz zuwiefen, fondern fie ftellten fie eben in die Mitte, wohin fie ihrer Gröfse nach von felbft zu gehören fchienen, ohne darauf zu achten, ob vielleicht die eine von ihnen etwas weiter nach rechts oder nach links hätte gerückt werden follen.

In diefer Anficht, dafs die den Figuren bei der Wiederaufrichtung gegebenen Plätze nicht abfolut richtig find, werden wir nun noch des weiteren beftärkt, wenn wir uns die Lage der übrigen Figuren im Giebelfelde näher betrachten. Schon lange ift es erkannt, dafs keine der beiden Zeichnungen darin durchaus

zuverläffig ift. Der Anonymus weicht in verfchiedenen Punkten beträchtlich von Carrey ab. Nach der wohl allgemein geteilten und daher hier nicht näher zu begründenden Anficht von Michaelis ift die grofse Lücke zwifchen Pofeidon und der rechten Gruppe beim Anonymus richtiger als bei Carrey; ebenfo, dafs bei jenem die bei Carrey fichtbare Lücke zwifchen den Figuren U und V fehlt, welche Lücke, nach der richtigen Bemerkung von Michaelis, daher kommt, dafs Carrey die fämtlichen Figuren N bis U zu weit nach der Mitte gerückt hat. Dagegen fehlt beim Anonymus fälfchlicherweife die Lücke, welche Carrey zwifchen A und B aufweift; und es ift gleichfalls allgemein anerkannt, dafs hier eine fchon zur Zeit Carrey's fehlende Figur, welche der Figur V entfprach, fich befunden haben mufs; hier ift alfo Carrey im Rechte. Sehen wir aber weiter zu. — Den feften Ausgangspunkt für die Stellung der Figuren im Giebelfelde haben wir allein durch die noch in situ befindlichen Refte: die Gruppe B C und den Reft von W; denn es ift durchaus unwahrfcheinlich, dafs diefe weit von der Mitte entfernten Figuren jemals baulicher Veränderungen wegen verrückt worden wären. Die Lage von W zeigt uns, dafs Carrey recht hatte, wenn er diefe Eckfigur nicht ganz in den Winkel des Giebeldreiecks hineinrückte, wie es der Anonymus gethan hat; daraus folgt aber wiederum, dafs Carrey fich verzeichnet haben mufs, wenn er den Flufsgott A ganz in den linken Winkel hineinfchob: denn die Annahme, dafs Beleuchtungsintereffen eine Verfchiebung des Centrums und fomit der ganzen Kompofition überhaupt veranlafst hätten, hat Michaelis felbft wieder fallen laffen (f. S. 153, Anm. 1). Die Stelle, welche der Flufsgott A im Giebelfelde einnahm, ift alfo nicht die, welche er bei Michaelis Taf. VII, 7 hat, fondern die, welche ihm die Hilfstafel Fig. 2 giebt (vgl. die Berichtigung von Michaelis S. 189): er lag oberhalb von der zweiten Metope und dritten Triglyphe, und an gleicher Stelle von rechts gerechnet Fig. W. Die Lage der noch in situ befindlichen Gruppe B C zeigt ebenfalls die Hilfstafel bei Michaelis und die Zillerfche Revifion vom Grundrifs des Giebelbodens in Conze's Vorlegeblättern, Ser. VII, Tafel VIII, 5: fie befinden fich oberhalb von Triglyphe IV und Metope 4. Das find alfo die feften Punkte, nach denen wir die Zeichnungen Carrey's, des Anonymus und Daltons zu beurteilen haben. Die Figur der Wagenlenkerin der Athene fällt danach (man vgl. Michaelis' Hilfstafel) über Triglyphe VI; dagegen die Lenkerin von Pofeidons Gefpann nicht über die fechfte Triglyphe von rechts, alfo X, fondern nach Dalton über Metope 10, die fünfte von rechts. Ebenfo fällt der Hermes (H) ungefähr über Metope 6, dagegen die entfprechende Figur der fogenannten Iris (M) ftatt deffen über Triglyphe X, die fechfte von rechts. Infolge deffen ift der Raum für das Gefpann des Pofeidon gröfser als der für die Roffe der Athene; letztere füllen vornehmlich Metope 6 und Triglyphe VII, während jenes Triglyphe IX, Metope 9 und Triglyphe X beanfpruchen kann. Sollen wir nun, bei genauer Entfprechung der Plätze in den Figuren der Giebelecken (wie das auch im Oftgiebel der

Fall iſt), einen ſolchen Widerſpruch gegen die ſymmetriſche Aufſtellung nach der Mitte zu, wo derſelbe doch noch viel mehr in die Augen fallen muſste, annehmen? — Michaelis, der ſich zu jener Placirung der Figuren vornehmlich durch die Autorität Daltons, bei dem die Lenkerin O über Metope 10 ſich befindet, bewogen fand, beſpricht S 154 die Aſymmetrie des Weſtgiebels und macht darauf aufmerkſam, daſs das Gefolge der Athene mehr Platz einnehme als das des Poſeidon; er erklärt dies damit, daſs das zahlreiche Erſcheinen der Parteigenoſſen beim Kampf dazu diene, den Glanz der ſtreitenden und ſiegenden Göttin zu erhöhen. Indeſſen kann ich den Unterſchied hierfür nicht bedeutend genug finden: das Gefolge der Athene, den Wagen und die dabei befindlichen Figuren ausgenommen, zählt vier erwachſene Perſonen und einen Knaben; das des Poſeidon vier erwachſene Perſonen und zwei Kinder. Das gleicht ſich alſo ſo ziemlich aus; deshalb war es gewiſs nicht nötig, dem Gefolge der Athene mehr Raum zu geben als dem des Poſeidon. Aber was bezeugt uns, daſs dies wirklich der Fall war? — Miſst man die Zeichnungen, ſo iſt der Raum, den Figur B bis F beanſpruchen, bei Carrey beinahe ebenſo groſs wie der von Fig. P bis U, die fälſchlich dort vorhandene Lücke natürlich nicht mitgerechnet; und wenn beim Anonymus der Platz von Figur B bis F gröſser iſt als für Fig. P bis U, ſo kommt das eben daher, daſs der Anonymus die Lücke zwiſchen A und B nicht angab und daher die ganze linke Gruppe (man vergleiche beſonders D, E und F) viel weitläufiger gezeichnet hat als der darin weit treuere Carrey. Ich glaube daher, wir dürfen aus den Zeichnungen, indem wir beide kombiniren, ſchlieſsen, daſs das Gefolge der Athene nicht mehr Platz beanſpruchte als das des Poſeidon, daſs alſo auch die beiden Lenkerinnen G und O ſich an korreſpondirenden Plätzen befanden. Damit erledigt ſich auch die Annahme, daſs Poſeidons Geſpann mehr Raum beanſpruchte als das der Athene, was Michaelis mit der Anbringung der Hippokampen erklärte, dabei bemerkend, daſs, wenn auf Poſeidons Seite Roſſe gleich denen Athene's geweſen wären, die Aſymmetrie durch nichts entſchuldigt ſein würde. Nun waren aber, wie wir wiſſen, Roſſe vor Poſeidons Wagen; aber es war auch keine Aſymmetrie da. Welche Plätze im Giebelfelde wir den Lenkerinnen anzuweiſen haben, darüber kann kein Zweifel ſein. Wollten wir die Nike G, die ebenſo wie bei Michaelis die Lenkerin O über der fünften Metope von rechts befindlich iſt, ſo über Metope 5 von links verweiſen, ſo bliebe für die drei Figuren D E F nur Triglyphe V übrig, was ſelbſtverſtändlich nicht ausreicht. Wir nehmen alſo an, daſs die Nike ſich über Triglyphe VI und dementſprechend die ſog. Amphitrite über Triglyphe X befand[1]; ſo bleibt für das Geſpann der Athene Metope 6 und Triglyphe VII, für das des Poſeidon Triglyphe IX und Metope 9, für die Mittelgruppe ſelbſt aber Metope 7 und 8 und Triglyphe VIII.

1) Zu dem gleichen Reſultat kommt durch ähnliche Betrachtung Peterſen, Kunſt des Phidias S. 175 fg.

Und nun komme ich wieder auf den Punkt zurück, von dem ich ausging. In der Zeichnung Carrey's wie des Anonymus, demnach alfo jedenfalls auch in Wirklichkeit, ftand Pofeidon fo, dafs er mit feinem rechten Fufs über den Mittelpunkt der Grundlinie des Giebeldreiecks heraustrat; „er hatte als Angreifer fein Gebiet überfchritten und weicht eben jetzt zurück", fo erklärt Michaelis S. 154 diefe Stellung. Aber Pofeidon erhält nicht blofs durch feine Fufsftellung ein fcheinbares Übergewicht über Athene: auch fein Oberleib ift der von der Spitze des Giebels auf die Grundlinie gefällten Senkrechten, trotz des ftarken Zurückweichens, wenigftens auf der Carrey'fchen Zeichnung beträchtlich näher als der Oberkörper der Athene. Infolge deffen erfcheint Pofeidon in beiden Zeichnungen, zumal aber bei Carrey, gegenüber der Athene als Hauptperfon [1]), was doch unmöglich in der Abficht des Künftlers gelegen haben kann; und es ift begreiflich, dafs der Zeichner der Hilfstafel bei Michaelis hier ftillfchweigend eine Korrektur vornahm und den Körper des Pofeidon von der Senkrechten der Dreieckfpitze mehr entfernte. Allein das genügt noch nicht; wir müffen annehmen, dafs früher, vor der Wiederaufrichtung der beiden Figuren, Pofeidon überhaupt weiter nach rechts hin ftand, fo dafs er vornehmlich den Platz über Metope 8 in Anfpruch nahm, wie Athene den über Metope 7. Dadurch wird ein Platz in der Mitte frei; die Figur, welche einft hier geftanden, war zu der Zeit, da man die beiden Götter dorthin ftellte, ebenfo wie das Gefpann des Pofeidon nicht mehr vorhanden, war vermutlich fchon damals nicht mehr da, als man die Nifche hier anbrachte.

Man wird nunmehr wohl ahnen, worauf ich hinaus will. Hier in der Mitte, an Gröfse wie an Bedeutung alle überragend, ftand derjenige, welcher am erften den wild entbrannten Streit zu beenden geeignet war, Zeus felbft. Es war vermutlich die ältere Form der Sage, foweit wir nach dem Zeugnis des Kratinos (Frg. 7, Kock) es zu beurteilen im ftande find, dafs die Götter felbft unter Vorfitz des Göttervaters das Urteil in der Streitfache zwifchen Athene und Pofeidon fällten (obgleich Robert, Hermes XVI, 75 für die andere Verfion, wonach die alten Landeskönige die Richter waren, ein gleiches, vielleicht noch ein höheres Alter in Anfpruch nimmt). Dafs Phidias nicht eine grofse Gerichtsverfammlung der olympifchen Götter unter Vorfitz des Zeus darftellte, fondern in künftlerifcher Freiheit Zeus allein das Urteil fprechen liefs, daran wird man, hoffe ich, fchwerlich Anftofs nehmen; übrigens könnte man ja auch denken, dafs Zeus fein Urteil nicht aus eigener Machtvollkommenheit fprach, fondern dafs er als Verkündiger und Vollftrecker des Ratfchluffes der gefamten Götter erfchien. Ja

1) Welchen dominirenden Eindruck in der damaligen Aufftellung Pofeidon gemacht haben mufs gegenüber der Athene, das geht auch daraus hervor, dafs die flüchtigen Skizzen von Spon und d'Otières ihn allein in die Mitte ftellen und Athene ganz weglaffen. Bei Cyriacus fcheinen fich die Figuren der Athene und des Pofeidon zu einer verfchmolzen zu haben (anders in der Zeichnung Arch. Zeitg. 1882, Taf. 16, wo nur Athene allein gemeint fein kann).

felbft wenn man anftatt des Göttergerichts die Entfcheidung durch die Athener felbft annehmen wollte, fo wäre es doch begreiflich, dafs Zeus, wie er das Gericht einfetzt, fo auch die Entfcheidung desfelben verkündet.

Dafs zwifchen Athene und Pofeidon, wenn letzterer fo ftand, dafs Oberleib und Kopf über Metope 8 fielen, Platz genug für die Figur des Zeus blieb, das ift mir nicht zweifelhaft. Da Athene nach links, Pofeidon nach rechts hin ausweichen, entfteht zwifchen ihnen oberhalb eine Lücke, welche die Geftalt des Zeus vortrefflich ausfüllen würde; und wenn auch die Plinthen der Athene und des Pofeidon, ihres weiten Ausfchreitens wegen, beträchtlichen Raum in Anfpruch nehmen mochten, fo brauchte doch dafür die Plinthe des Zeus, der felbftverftändlich in ruhiger Haltung mit feft neben einander geftellten Füfsen daftand, um fo weniger. Beträgt doch der Platz, den diefe drei Figuren auf dem Boden beanfpruchen dürfen, 3,38 M. (die Triglyphe zu 0,84 M., zwei Metopen zu je 1,27 M.) oder mindeftens 3,27 M. (drei Geifonblöcke zu je 1,27 M.), gewifs ein ausreichender Raum für die Plinthen dreier ftehender Figuren, von denen die mittelfte in ruhigem Stande dargeftellt war, felbft wenn diefelben von den koloffalen Dimenfionen des Pofeidontorfos find. Man mufs fich ja auch erinnern, dafs es fich nicht um regelrecht viereckige Plinthen handelt, fondern um Nachahmungen des Felsbodens, deren Grundrifs ganz nach Bedarf und nach Mafsgabe der Fufsftellung bemeffen werden konnte.

Hier wird alfo zunächft die Prüfung meiner Hypothefe einzufetzen haben; die mathematifche Berechnung hat da vor allem den Ausfchlag zu geben. Ich mache dabei aber auch noch auf folgendes aufmerkfam. Dafs nicht nur Pofeidon, fondern auch Athene gelegentlich der Wiederaufrichtung ihren urfprünglichen Standplatz verlaffen haben mufs, haben wir oben dargelegt; man kann aber auch weiter behaupten, dafs wie jener fo auch diefe unmöglich in der Kompofition des Phidias fo geftanden haben kann, wie wir fie bei Carrey fehen. Zunächft bemerkt man fchon, dafs fie, in Anbetracht dafs fie doch eine der Hauptperfonen der Mittelgruppe ift, viel zu weit nach dem Hintergrund zu gerückt ift, offenbar viel weiter, als es bei Pofeidon der Fall ift. Denn denken wir uns den fehlenden linken Fufs der Athene hinzu, fo mufs derfelbe noch hinter den rechten des Pofeidon zu ftehen kommen; das rechte Bein der Athene aber fteht offenbar auch der Giebelwand näher als der vorderen Kante des Geifonbodens. Athene fteht alfo bei Carrey an einer Stelle, welche ungefähr dem Platz zwifchen den beiden Pferden entfpricht. Ift nun diefer Platz, wie ich meine, nicht der urfprüngliche, fo entfteht die Frage, wo und wie hat fie einft in Wirklichkeit geftanden? — Nehmen wir an, dafs fie fo, wie man fie fpäter wieder aufgeftellt hat, d. h. ganz und gar en face ftand, fo find nur zwei Möglichkeiten: fie entweder noch weiter zurück oder weiter vor zu fetzen. Davon ift die erftere felbftverftändlich ohne weiteres zurückzuweifen, nicht blofs deshalb, weil eine folche Stellung im Hintergrund des Giebels für fie ganz unangemeffen ift, fondern auch, weil

dort das hintere Pferd der Athene den Platz nehmen, diefe mit feinen Vorderbeinen kollidiren würde. Rücken wir aber die Athene en face ganz nach vorn, fo würde fie auch dort, weil das unverletzte linke Vorderbein des vordern Pferdes ihr im Wege ftände, noch ein Stück weiter nach rechts verfetzt werden müffen, um Platz zu haben; in der Zeichnung des Anonymus, die den Körper der Athene dem Bauch des hinteren Pferdes nicht fo ftark nähert wie Carrey, ift diefe Verrückung auch erfolgt, der Abftand zwifchen Athene und den Pferden ift hier ganz angemeffen. Indeffen erfcheint mir auch diefe Möglichkeit, dafs alfo Athene urfprünglich in gleicher Stellung, nur etwas mehr vorn und etwas weiter nach rechts gerückt, im Giebel geftanden habe, nicht annehmbar; und zwar vornehmlich deswegen nicht, weil Athene, deren Bewegung ich, wie noch zu befprechen fein wird, nicht als ein blofses Zurückweichen, fondern als ein Forteilen faffe, doch nicht gut fo gerade auf die Pferde losftürzen kann. Ich glaube daher, die Figur hat urfprünglich nicht voll en face geftanden, fondern etwas fchräg, fo dafs der rechte Fufs vor-, der linke zurückgefetzt und die Bruft in feitlicher Anficht zu fehen war, während der rechte Arm fich nicht auf die Pferde zu, fondern bei ihren Köpfen vorbei ausftreckte. So eilte Athene nach ihrem Wagen; ihre Stellung deutete an, dafs fie vorn, beim rechten Pferde vorbei eilen will, während man nach der fonft gewöhnlichen Aufftellung und Deutung annehmen müfste, dafs fie hinten, beim linken Pferde vorbei wolle, wo fie doch auf den dort ftehenden Hermes ftofsen müfste. — Ähnlich aber, glaube ich, hat auch der Pofeidon urfprünglich in feitlicher Stellung geftanden: nur dafs bei ihm der rechte Fufs zurück-, der linke vorgefetzt war. Nehmen wir für beide Götter folche Viertelprofilftellungen an, fo erhalten wir felbftverftändlich dadurch auch noch mehr Platz für den in den Mittelpunkt zu ftellenden Zeus; wir erhalten aber auch weiterhin gerade dadurch noch mehr den Eindruck, dafs Zeus hier als Urteilsfprecher mitten zwifchen die Hadernden tritt. Beide Gottheiten find dann ihm zugewendet, nicht nur mit dem Geficht, fondern wenigftens teilweife auch mit ihrer Körperhaltung. Verftändlich wird dann auch die Kopfhaltung und der anfcheinend etwas nach aufwärts gerichtete Blick des Pofeidon in der Carrey'fchen Zeichnung (allerdings nicht in den gewöhnlichen Verkleinerungen derfelben, fondern in dem Fakfimile bei Laborde, Athènes I, 128).

Wenn es fich nun darum handelt, welche Bedeutung meine Hypothefe für das Verftändnis der ganzen Kompofition, vornehmlich aber der Athene und des Pofeidon hat, fo halte ich es für angemeffen, mich zuerft mit der Deutung, welche Robert dem Weftgiebel gegeben, und die ganz kürzlich noch die volle Billigung Loefchcke's gefunden hat (Vermutungen z. griech. Kunftgefch., Dorpat 1884, S. 1), auseinanderzufetzen. Da ich diefelbe als bekannt vorausfetzen darf, fo kann ich auf eine Darlegung im einzelnen verzichten und gleich meine wefentlichften Bedenken dagegen präcifiren. 1) Robert nimmt an, dafs die feiner Anficht nach fowohl auf der Petersburger Vafe als im Parthenongiebel dargeftellte Streitfcene,

wonach Pofeidon mit feinem Dreizack den Ölbaum, das Wahrzeichen der Athene, zerftören will, nicht eine Erfindung des Phidias, fondern eines den alten Mythos von der ἔρις künftlerifch ausbildenden Dichters fei: wenigftens laffen feine Worte (S. 77, wo allerdings vom „Dichter oder Künftler", aber auch von der „alten Kunft und dem echten Mythos" die Rede ift) diefe Auslegung zu. Auf alle Fälle ift es befremdend, dafs keine der Verfionen des Mythos von diefem Zuge berichtet; doch will ich hierauf natürlich kein befonderes Gewicht legen. 2) War die Streitfcene, bei welcher die Entfcheidung noch erft dem eben ernannten Schiedsgericht unterliegen foll und nur die Anwefenheit der Nike als Wagenlenkerin der Athene auf den fchliefslichen Sieg der letzteren hindeutet, wirklich fo bedeutungsvoll für Athen und die Athener, wie die Entfcheidung felbft, welche den Befitz des Landes der Göttin zufprach? Hätte nicht Phidias es vorgezogen, letzteres, als den bedeutungsvolleren Moment der Sage, darzuftellen? 3) Athene foll vor dem Andringen des Meergottes „rafch zur Seite weichen". Sieht man die Stellung der Athene auf den Zeichnungen fich an, fo findet man darin gewifs mehr als ein blofses Zurückweichen ausgedrückt; das weite Ausfchreiten, das gebogene rechte Bein deuten vielmehr den Beginn eines lebhaften Fortfchreitens an, wovon auf der Petersburger Vafe nichts ausgedrückt ift. 4) Das untere Stammende des Ölbaums foll fich zwifchen den gefpreizten Beinen des Pofeidon befinden; in diefer Stellung foll er mit dem Dreizack nach feiner Wurzel ftofsen. Wie ift das möglich? Das Stammende des Ölbaums müfste doch wohl hinter dem Pofeidon gelegen haben; er kann aber doch nicht mit dem Dreizack zwifchen feinen Beinen hindurch nach der Wurzel ftechen? Dafs aber der Stamm vor den Füfsen Pofeidons vorbeiging, feinen rechten Fufs fchnitt, fcheint mir aus äfthetifchen Rückfichten ganz undenkbar. 5) Bei Roberts Rekonftruktion müfste Pofeidon jedenfalls nach unten, auf die Schlange, blicken; das thut er auch in der Reproduktion der Carrey'fchen Zeichnung bei Michaelis, nicht aber, wie oben erwähnt, in der bei Laborde, wo die Haltung des Kopfes eine feitliche ift. Da die Abbildung bei Michaelis nicht nach der Originalzeichnung gemacht, fondern eine Verkleinerung des Laborde'fchen Fakfimiles ift, fo verdient letztere jedenfalls am meiften Glauben [1]. — 6) Soll man wirklich glauben, dafs für den Meerbeherrfcher Pofeidon die Schlange der Athene, wenn fie gegen ihn züngelte, ein fo furchtbarer Feind ift, dafs er „entfetzt", mit weitem Zurückbeugen des Oberkörpers davor zurückfährt? Für ihn kann die Schlange doch nicht fo furchtbar fein wie etwa für Giganten oder gar für fterbliche Menfchen. 7) Hermes foll die Botfchaft bringen, dafs Zeus die Athener zu Richtern eingefetzt hat; aber könnte er dann den Kopf von der Göttin, zu der er eilen

1) Die Abbildung in Overbecks Plaftik ift auch ganz unzuverläffig. Sollte es nicht an der Zeit fein, dafs von den Carrey'fchen Zeichnungen der Giebelfelder gute photographifche Reproduktionen angefertigt würden? — Gerade in der Wiedergabe von folchen Zeichnungen aux deux crayons hat man es ja heute bis zur höchften Vollendung gebracht.

foll, abwenden? — Diefen Einwand erhob fchon Peterfen, Hermes XVII, 131; derfelbe macht auch darauf aufmerkfam, dafs die Götter beide die Köpfe von den Boten abwandten, alfo die Botfchaft noch gar keine Wirkung auf fie ausübt, von ihnen gar nicht gehört wird; indeffen hat Robert auch gar nicht behauptet, dafs die Boten bereits ihre Botfchaft ausgerichtet hätten. — Aus den angeführten Gründen mufs ich mich gegen die Robertfche Deutung ablehnend verhalten.

Die Mehrzahl der neueren Erklärer nimmt abweichend von Robert den Moment der Entfcheidung felbft oder den unmittelbar darauf folgenden an; dagegen weichen die Erklärer in der Auffaffung der Stellung und Haltung der beiden Götter beträchtlich von einander ab. Hier liegt, wie Robert richtig bemerkt, eine Schwäche der üblichen Erklärung; fie entbehrt der Schiedsrichter und nicht minder der Boten, welche etwa das Urteil verkündeten; denn die dafür in Anfpruch genommenen Figuren des Hermes und der Iris find, nach den oben angegebenen Gründen, nicht als Boten zu faffen. So läuft denn alles auf den Ölbaum heraus; diefer foll foeben erft gefchaffen fein, feine Erfchaffung foll aber auch den Streit beenden. Athene foll auf der Stelle erkennen, dafs dies ihr den Sieg bringt; Pofeidon foll nicht minder plötzlich feine Niederlage einfehen und erfchreckt zurückweichen. Der Baum alfo foll, wie Michaelis (S. 182), Peterfen (Kunft des Phidias S. 162), Overbeck (Plaftik I³, 295) u. a. meinen, die fehlenden Schiedsrichter erfetzen. Wird durch folche Deutung nicht der alten Tradition, welche unter allen Umftänden ein Schiedsgericht kennt, mag auch die Zufammenfetzung desfelben abweichend berichtet werden, Gewalt angethan? — Ich kann mir nicht vorftellen, dafs Phidias fich eine fo ftarke künftlerifche Freiheit erlaubt haben würde, zu der noch dazu nichts ihn nötigte, fo wenig, wie ich feinem künftlerifchen Gefchmack es zutraue, dafs er an den bedeutungsvollften und am meiften in die Augen fallenden Platz des Giebels einen mächtigen Baum, der ohnehin im Marmor nur plump ausfallen konnte, gefetzt haben würde.

Ganz anders motivirt erfcheint uns aber das Benehmen der beiden Götter, wenn im Augenblick des heftigften Streites Zeus zwifchen fie trat und das Urteil verkündete. Nun begreifen wir, warum Pofeidon fo erregt zurück tritt: diefem höheren Richter mufs er weichen. Und Athene tritt im höchften Triumph zurück, um ihrem Wagen zuzueilen (denn diefer Auffaffung ihrer Bewegung fchliefse ich mich an); nicht, „um nach kaum gewonnenem Siege das eben errungene Land gleich wieder zu verlaffen", fondern um von der Akropolis aus, wo der Schauplatz der Handlung ift (wie Ölbaum und event. Salzquell andeuteten), hinabzufahren und das Land in Befitz zu nehmen. So hat Phidias mit echt künftlerifchem Geifte das, was die Sage als ein zeitlich und räumlich Getrenntes bot: die Schaffung der Wahrzeichen, den Streit (oder umgekehrt, da ich Peterfen darin beiftimme, dafs die Zeichen erft nach ausgebrochenem Streite und als Beweife ihrer Macht von Athene und Po-

ſeidon geſchaffen werden), Zeus' Einſetzung des Schiedsgerichtes, das Urteil des letzteren, in einem Augenblick zuſammenzufaſſen gewuſst, und während von jenen vier Teilen des Vorganges jeder einzelne für ſich allein entweder undarſtellbar oder unbefriedigend geweſen wäre, durch dieſe Zuſammenziehung in eine einzige Scene eine ebenſo dramatiſch wirkſame als jedem Athener verſtändliche Darſtellung des Mythos gegeben. Eben darum weiſe ich auch die Möglichkeit zurück, daſs der zwiſchen die Götter tretende Zeus (nach Apollod. III, 14, 1: *γενομένης δὲ ἔριδος ἀμφοῖν περὶ τῆς χώρας, Ἀθηνᾶν καὶ Ποσειδῶνα διαλύσας Ζεὺς κριτὰς ἔδωκεν . . . . . θεοὺς τοὺς δώδεκα*) nicht das Endurteil verkündet, ſondern bloſs die Streitenden getrennt habe, um hinterdrein ein Schiedsgericht einzuſetzen. Gegen dieſe Auffaſſung würde der zweite der von mir oben gegen Robert geltend gemachten Einwände nicht minder ſprechen.

Ich verzichte darauf, an dieſe Hypotheſe, die ohnehin ſchon genug Kopfſchütteln erregen wird, noch weitere über die Geſten von Athene und Poſeidon, über die Bedeutung der übrigen Giebelfiguren oder gar über die Figur des von mir vermuteten Zeus ſelbſt zu knüpfen, obgleich für die Rekonſtruktion des letzteren uns der Apollo im Weſtgiebel von Olympia einen Fingerzeig geben könnte. Aber darauf möchte ich doch hinweiſen, daſs durch die von mir vorgeſchlagene Anordnung der Mitte das weſtliche Giebelfeld des Parthenon nunmehr mit ſeinem im Centrum ſtehenden Zeus ſich in die Reihe der uns bekannten Giebelkompoſitionen von Ägina und Olympia als Parallele einfügt; wie bei den Kämpfen der Lapithen und Kentauren Apollo, der Griechen und Troer Athene, beim Wettkampf des Pelops und Oinomaos Zeus ſelbſt als höchſte Inſtanz die Mitte einnimmt, ſo tritt hier der Göttervater in ſeiner ganzen Bedeutung zwiſchen die ſtreitenden Parteien. Wo der Ölbaum, von dem man ſpärliche Reſte gefunden hat, geſtanden habe, läſst ſich nicht ſicher angeben; da er aber bei meiner Hypotheſe nicht ſo groſs und mächtig zu ſein braucht wie bei der gewöhnlichen Deutung, ſo fände er entweder zwiſchen der Athene, zu der er ja gehört, und dem Geſpann derſelben Platz, oder wenn der Raum, wie es ſcheint, dort dafür nicht ausreichte, etwas weiter entfernt, hinter den Köpfen der Pferde, in der ohnehin etwas auffälligen Lücke über den Pferderücken.

Vielleicht fragt man nun noch, wie ich mir das Verhältnis der Petersburger Vaſe, deren Abhängigkeit von dem Weſtgiebel heut allgemein angenommen wird, nur daſs man über den Grad der Abhängigkeit verſchiedener Anſicht iſt, zu dem nach meiner Rekonſtruktion ganz anders ausſehenden Weſtgiebel denke. — Nun, ich meine, daſs man dieſelbe, wenn man für ſie ein ſtatuariſches Vorbild verlangt, eher auf die Gruppe der Akropolis (Paus. I, 24, 3: *πεποίηται δὲ καὶ τὸ φυτὸν τῆς ἐλαίας Ἀθηνᾶ καὶ κῦμα ἀναφαίνων Ποσειδῶν*) zurückführen könnte, welch letztere vielleicht einigermaſsen von der Vorſtellung des Parthenongiebels beeinfluſst war, im übrigen aber etwas ganz anderes darſtellte: die Schaffung der Wahrzeichen, nicht den Streit der Götter oder das Urteil. Die

Verwandtfchaft, welche das Vafenbild mit den Mittelfiguren des Giebels, befonders aber mit der Figur der Athene zeigt, würde dann keine unmittelbare, fondern eine mittelbare fein. Doch reichen hier unfere Quellen für weitergehende Vermutungen nicht aus.

Ich bin zu Ende. Nicht ohne grofse Bedenken habe ich mich entfchloffen, die im Vorhergehenden gegebenen Gedanken den Fachgenoffen vorzulegen. Je ferner es mir liegt, unbedingte Zuftimmung zu einer fo ganz neuen Auffaffung zu erwarten, um fo lieber wird es mir fein, wenn meine Hypothefe wenigftens einer Erwägung und begründeter Erwiderung für wert erachtet wird.

Anmerkung.

Da in der obigen Auseinanderfetzung das Verhältnis der Carrey'fchen Zeichnung zu der des fogenannten Nointelfchen Anonymus von wefentlicher Bedeutung ift, andererfeits aber verfchiedentlich die Meinung herrfcht, dafs letzterer auf gar keiner Originalaufnahme beruhe, fondern lediglich ein fchlechte Kopie nach Carrey fei, fo halte ich es für geboten, hier noch einige Bemerkungen über das Verhältnis beider Zeichnungen zu einander folgen zu laffen. Ausführlich hat vornehmlich Peterfen feine Anficht, dafs die Zeichnung des Anonymus nur „eine nach der Carrey'fchen Zeichnung von der Hand eines Schülers gefertigte Kopie" fei, begründet in den Neuen Jahrb. f. Philol. u. Pädagog. f. 1872, S. 296 u. 307. Derfelbe bemerkt dort folgendes: „Jedenfalls ift der Wert der Zeichnung gleich null, und dafs fie von einem gefertigt ift, der den wirklichen Giebel nie gefehen hat, fcheint mir auch daraus hervorzugehen, dafs das Ganze wie ein Relief gezeichnet ift und befonders das Gemäuer in der Mitte zurückfpringend hinter der Rückwand des Giebels ftatt vorfpringend erfcheint." — Wenn die Zeichnung mehr den Eindruck eines Reliefs als den einer Gruppe macht, fo kommt dies daher, dafs der Anonymus einerfeits die Figuren felbft viel weniger mit kräftigen Schatten verfehen hat als Carrey, und dafs er andererfeits in feiner ftümperhaften Weife, welche ja überhaupt feine Zeichnung neben der Carrey'fchen in fo ungünftigem Lichte erfcheinen läfst, jeder einzelnen Figur ihren befonderen Schattenrand gegeben hat, um fie deutlicher vom Grund fich abheben zu laffen. Dafs ferner das Gemäuer hinter die Rückwand des Giebels zurückfpringend, anftatt vorfpringend, erfcheinen foll, vermag ich nicht zu erkennen; die rechte Seite des Gemäuers weift überhaupt gar keine perfpektivifche Zeichnung auf, an der linken aber ift oben, zwifchen dem Hals der Athene und der Spitze des Giebeldreiecks, das Gemäuer fo gezeichnet, dafs man offenbar die Abficht erkennt, hier die vor der Giebelwand hervortretende Ziegelmauer deutlich zu machen. Peterfen hat fich zu diefer Meinung offenbar durch diejenige Partie des Gemäuers verleiten laffen, welche man unten bei den Beinen der Athene zum Vorfchein kommen fieht; aber die Schattirung, welche die obere und linke Begrenzung der Mauer aufweift, mufs man fich motivirt denken durch die vermutlich noch ein Stück über die ftützende Ziegelunterlage heraustretende Gewandung der Athene. Dafs diefe Schattirung fich noch weiter nach unten, über das Gewand der Athene hinaus, bis zum Boden des Geifons fortfetzt, ift allerdings falfch und unmöglich; aber dies ift, wie verfchiedene andere Fehler der Zeichnung, wohl dadurch hervorgerufen, dafs der Anonymus allem Anfchein nach, wie gleich noch darzulegen fein wird, feine ganze Skizze zwar angefichts des Giebels entworfen, aber nicht vor demfelben ausgeführt hat.

S. 307, Anm. 25 bemerkt Peterfen weiterhin: „Ich mache noch auf die faft immer vor dem fchrägen Geifon befindlichen Köpfe, auf Athene's in die Luft gefetzten linken Fufs, auf die Unklarheit der unteren Extremitäten von E und I, auf das mifsverftandene Gewand am linken Arme von N und die für Beine von P verfehenen Falten im Schofse von Q aufmerkfam. Was hier mehr oder deutlicher zu fehen ift, wie der Fufs von W, der wunderliche zweite Fifch, läfst weder ein vorliegendes Original, noch grofse Erfindungsgabe vorausfetzen." Gegen diefe Einwände ift folgendes zu erwidern. Allerdings gehen die meiften Köpfe in unmöglicher Weife über das Geifon heraus; aber auch bei Carrey ragen die Köpfe von B C G noch über den Geifonrand hinaus, und auch bei den Köpfen von A und F würde dies der Fall fein, wenn fie noch vorhanden wären, während charakteriftifcherweife auf der ganzen rechten Seite kein einziger Kopf über den Geifonrand herausragt. Es kommt dies wahrfcheinlich daher, dafs Carrey, wie anderweitig fchon öfters bemerkt worden ift, feine Aufftellung bei Aufnahme des Giebels etwas nach links genommen hatte; infolge deffen verfchoben fich auf der linken, ihm näher belegenen Seite die Linie des Geifonrandes und die der Köpfe von den Figuren diefer Seite ein wenig, indem fie näher an einander rückten, während auf der rechten, dem Zeichner entfernteren Seite keine folche Verfchiebung eintrat. Beim Anonymus dagegen entfpricht die Kopflinie auf beiden Seiten ziemlich genau der Giebellinie. Es macht ganz den Eindruck, als habe der Zeichner die Figuren erft in das von ihm flüchtig umriffene Giebeldreieck eingefetzt, dann aber, anftatt durch aufserhalb der beiden Schenkel des Dreiecks gezogene Parallellinien die unteren Geifonblöcke anzudeuten, irrtümlich die Parallellinien innerhalb, fo dafs fie die Köpfe der Figuren fchneiden mufsten, geführt und dort dann auch die Schraffirung vorgenommen: ein Irrtum, der wiederum begreiflich ift, wenn er die uns vorliegende Zeichnung erft daheim in der Arbeitsftube ausgeführt hat. Auf die gleiche Urfache müffen wir die fehlerhafte Schraffirung unterhalb des rechten Fufses der Athene zurückführen, während andere, wie die gerügte Unklarheit einiger Extremitäten, mifsverftandene Gewandpartien, der Irrtum beim Knaben P, auf wirkliche Verfehen bei der Aufnahme angefichts der Originale zurückgehen dürften. Namentlich dafs an den falfchen Beinen von P die Falten im Schofse von Q fchuld fein follten, erfcheint, wenn man fich das Laborde'fche Fakfimile der Carrey'fchen Zeichnung anfieht, geradezu unglaublich. Und wäre das denn überhaupt ein Beweisgrund gegen den Anonymus? — Wenn jemand Gewandfalten einer Zeichnung mifsverftehen kann, könnte er denn nicht ebenfo gut diefelben Falten auch angefichts des Originales, wenn dasfelbe in fo beträchtlicher Entfernung von feinem Auge fich befindet, mifsverftehen? — Man follte meinen, nicht nur „ebenfo gut", fondern fogar noch viel eher; denn bei fern aufgeftellten plaftifchen Werken ift ein Falfchfehen viel leichter möglich, als wenn man eine Zeichnung dicht vor feinen Augen hat. Dafs derartige Verfehen und oft noch viel gröbere angefichts der Originale oft genug vorkamen, das lehren die Publikationen des 17. und 18. Jahrhunderts, namentlich von Sante Bartoli, in zahllofen Fällen; jeder Archäologe weifs ja zur Genüge, was für Ungeheuerlichkeiten diefe älteren Zeichner oft begangen haben, ohne dafs man deswegen daran zu zweifeln braucht, dafs fie ihre Zeichnung angefichts des Originals gemacht haben.

Vergleichen wir die beiden Zeichnungen mit einander, fo kann ja zunächft keinen Augenblick zweifelhaft fein, dafs Carrey beffer zeichnet als der Anonymus, der zwar kein ganz ungeübter, aber doch ein fehr fchülerhafter Zeichner war. Nichtsdeftoweniger bleibt aber auch feine Aufnahme für uns neben der Carrey'fchen von bedeutendem Werte; denn auch Carrey ift keineswegs ganz zuverläffig, und wenn er auch in den meiften Fällen beffer gefehen hat als der Anonymus, fo laffen fich doch eine ganze An-

zahl von Punkten namhaft machen, in denen letzterer ficherlich den Vorzug verdient, trotz feiner mangelhaften Technik und geringen Übung des Auges. Während Carrey feinen Standpunkt ziemlich weit nach links genommen hatte, woher es kommt, dafs die Figuren N—U alle zu weit nach links gerückt find, auch der Pofeidon felbft der Giebelmitte zu nahe fteht, hat der Anonymus entweder ungefähr in der Mitte vor dem Giebelfelde feinen Standpunkt gehabt, oder feine Zeichnung ift, wie mein Kollege Rahn meint, mit dem ich diefe ganze Frage eingehend befprochen habe und dem ich verfchiedene wertvolle Winke verdanke, aus Notizbuch-Skizzen, welche er bei vermutlich wechfelndem Standpunkte von den einzelnen Gruppen oder Figuren genommen, nachträglich zufammengeftellt. Auch Rahn ift auf das entfchiedenfte überzeugt, dafs der Anonymus feine Zeichnung unmöglich nach Carrey kopirt haben kann. Während Carrey bei feinem Standpunkt das linke Hinterbein des vorderen Pferdes nicht mehr deutlich fah, da es vom rechten verdeckt wurde, und es daher wegliefs, hat der Anonymus, der die Pferde von einem anderen Punkte aus aufnahm, auch das linke Bein gezeichnet; ebenfo blieb für Carrey das rechte Vorderbein des hinteren Pferdes verdeckt, fo dafs er nicht einmal den Anfatz von demfelben gegeben hat, während der Anonymus dasfelbe noch zeichnet. Dafs bei letzterem das linke Vorderbein des vorderen Pferdes viel richtiger anfetzt als bei Carrey, dafs auch der rechte Bruftknochen viel mehr fich abhebt, fei nur beiläufig bemerkt. Ebenfo bezeichnend ift V: für Carrey verfchwand bei feiner Stellung links der linke Unterarm von V hinter deffen linkem Bein; beim Anonymus, der eine andere Aufftellung hatte, kommt derfelbe noch ganz deutlich zum Vorfchein. Daher darf man auch annehmen, dafs die Kopfhaltung von B und C, welche (wie die Stuartfche Zeichnung erweift) der Anonymus viel riehtiger angegeben hat als Carrey, ferner die Trennung des linken Armes von E vom rechten Arm von F, die bei Carrey beide in einander übergehen, fodann der zweite Delphin, das linke Bein von W, und dgl. m., nicht auf willkürlicher Veränderung der Carrey'fchen Vorlage, fondern auf genauerer Wiedergabe des Originals beruhen. Ja ich möchte auch noch in einigen anderen Punkten dem Anonymus vor Carrey den Vorzug geben: in der Kopfhaltung von M, V und W, in der knieenden (nicht fitzenden, wie Carrey) Stellung von V; ift doch auch die Drehung des Körpers von A beim Anonymus wenigftens angedeutet, bei Carrey aber abfolut nicht vorhanden. Darauf, dafs die Lücke zwifchen M und N der Anonymus richtiger giebt als Carrey, dafs ferner letzterer mit Unrecht zwifchen U und V eine Lücke läfst, die der Anonymus nicht hat, haben wir oben in unferer Befprechung hingewiefen.

Wir müffen daher dabei bleiben, dafs die Fehler des Anonymus alle recht begreiflich find, wenn ein Zeichner von folcher geringen Qualität angefichts des Originals feine Aufnahme machte, dafs fie dagegen unbegreiflich werden, wenn er blofs die Zeichnung Carrey's vor fich hatte; aber ganz befonders wunderbar wäre es, wenn der Anonymus, der in verfchiedenen feiner Abweichungen von Carrey ganz offenbar mit den noch erhaltenen Reften der Giebelfkulpturen übereinftimmt, diefe richtigen Veränderungen nicht der Autopfie, fondern irgend einem feltfam fpielenden Zufall verdanken follte.



Über eine Statue des Polyklet.

Von **Otto Benndorf.**



Dunkle Stellen in den kunſtgeſchichtlichen Büchern des Plinius pflegen eine Litteratur zu haben, welche zu neuen Unterſuchungen nicht ermutigt. Wo die Dunkelheit vom Autor herrührt, iſt auch in der Regel aller Scharfſinn ausſichtslos. Wo ſie dagegen in der Sache liegt, bleibt eine Aufklärung immer zu hoffen, da das Verſtändnis künſtleriſcher Überlieferungen von Anſchauung abhängt und die Antike für uns in ewiger Erweiterung begriffen iſt. Irre ich nicht, ſo erklärt ſich durch ein neugefundenes Monument mit Wahrſcheinlichkeit eine oft beſprochene und in ſehr verſchiedenem Sinne gedeutete Nachricht des Plinius, die ein Werk des Polyklet als „nudum talo incessentem“ bezeichnet.

Der Text des Plinius XXXIV 55 ed. Detlefsen lautet im Zuſammenhange: „Polyclitus Sicyonius Hageladae discipulus diadumenum fecit molliter iuvenem centum talentis nobilitatum, idem et doryphorum viriliter puerum. fecit et quem canona artifices vocant liniamenta artis ex eo petentes veluti a lege quadam, solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere iudicatur. fecit et destringentem se et nudum talo incessentem duosque pueros item nudos talis ludentes qui vocantur astragalizontes et sunt in Titi imperatoris atrio — hoc opere nullum absolutius plerique iudicant — item Mercurium qui fuit Lysimacheae, Herculem qui Romae, hagetera [1]) arma sumentem, Artemona qui periphoretos appellatus est. hic consummasse hanc scientiam iudicatur et toreuticen sic erudisse

1) Detlefsen erkannte, daſs „hagetera“ (ſo der Bambergensis, die übrigen Codices „agetera“), welches früher mit „Herculem“ verbunden wurde, obwohl von Herakles ein Kultname, wie Zeus, Apollon, Hermes ihn führen, unbekannt iſt und auch „arma ſumentem“ ſchwer verſtändlich wäre, ein ſelbſtändiges Werk des Polyklet bezeichne. Das lediglich dem poetiſchen Sprachgebrauche angehörige Wort muſs Eigenname ſein oder die Bedeutung eines Titels haben. Vergl. Xenophon respub. Laced. XIII 2, Schol. Theocr. V 83, Heſych. ſ. v. ἀγητής. Eine wahrſcheinliche Erklärung bleibt noch zu finden. — Ob am Schluſs der Stelle gegen die Autorität des Bambergenſis „ad unum exemplum“ geſchrieben werden dürfe, ſcheint mir noch immer mindeſtens zweifelhaft.

ut Phidias aperuisse. proprium eius est uno crure ut insisterent signa excogitasse, quadrata tamen esse ea ait Varro et paene ad unum exemplum."

Sprachlich ergiebt ſich hier mit Sicherheit nur ſo viel, daſs der „nudus talo incessens" im Gegenſatze zu den mit Aſtragalen ſpielenden Knaben als nackter Jüngling oder Mann zu denken iſt. Zu ermitteln bleibt die Handlung oder die Lage, welche ihn näher charakteriſirte.

Wohl den unglücklichſten Deutungsverſuch ſollte der Schaber des Braccio nuovo verewigen. Als Tenerani die vorgestreckte rechte Hand desſelben mit einem Würfel ergänzte, verwechſelte er oder ſein archäologiſcher Beirat nicht nur Lyſipp mit Polyklet, ſondern warf auch zwei bei Plinius klar getrennte Statuen, einen Apoxyomenos (destringentem se) und das in Rede ſtehende Werk, ſprach- und ſachwidrig zuſammen.

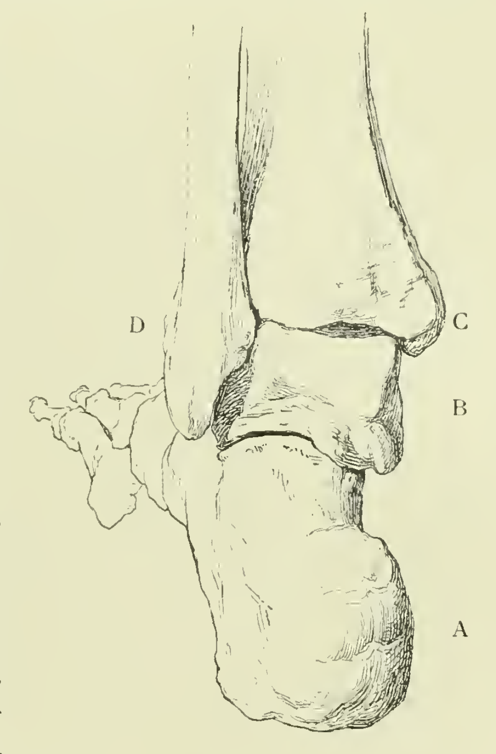
Gesner in der Chrestomathia Pliniana S. 920 Anm. 9 hatte an einen Athleten gedacht, „der mit dem Fuſse nach einem anderen ſtöſset". Otfried Müller im Handbuch der Archäologie § 120, 3 hatte dieſen Gedanken aufgenommen und weitergeführt, indem er einen techniſchen Ausdruck der griechiſchen Athletenſprache überſetzt glaubte: *παγκρατιαστὴν ἀποπτερνίζοντα* — wie ja auch im Vorhergehenden und Folgenden ſchlagwortartige Bezeichnungen der benutzten griechiſchen Quelle herübergenommen oder überſetzt ſind — und in dieſer Faſſung Otfried Müllers hat der Gedanke Gesners weitreichende Billigung gefunden. Brunn Geſchichte der griechiſchen Künſtler I S. 216 ſprach von einem Ringer, „der ſeine Kunſt beſonders in der Anwendung der Ferſe zu zeigen ſuchte". Urlichs Chrestomathia Pliniana S. 318 benutzte die Deutung ſogar als Beleg und Beiſpiel für die in den Schluſsworten der ausgeſchriebenen Pliniusſtelle hervorgehobene Ponderation Polykletiſcher Figuren, die er ſich ſonach buchſtäblich nur auf einem Beine ſtehend dachte, was er als „ein günſtiges aber ſchwieriges Motiv" bezeichnete. Aber auch ſonſt haben Verſchiedene, welche ſeither von Polyklet im Zuſammenhange zu handeln hatten, zuſtimmend ſich verhalten, mit alleiniger Ausnahme von Murray history of greek sculpture S. 283, welcher den Sachverhalt unbeſtimmt lieſs. Auch Overbeck Geſchichte der griechiſchen Plaſtik I³ S. 397 pflichtete bei, obwohl er zugleich bekannte, daſs man ſich eine klare Vorſtellung von der Kompoſition dieſer Statue, welche kaum ohne Gruppirung mit dem angegriffenen Gegner denkbar ſei, ſchwer zu bilden vermöge.

Gegen dieſe Einwendung freilich würde ſich Otfried Müller ohne Zweifel verwahrt haben, und in ſeinem Sinne würde zu erinnern ſein, daſs er die Statue notwendig als Einzelwerk, ohne Gegner, alſo in Skiamachie dachte, daſs die Vorübung der Skiamachie, des Scheinkampfes ohne Gegner, auch für das Pankration bezeugt iſt (Philoſtr. Heroic. 676, II S. 144, 31 ff. ed. min. Kayſer) und daſs Schemata der Skiamachie für Siegerſtatuen nichts Ungewöhnliches waren (vgl. u. a. Pauſan. VI 10, 1, Kaibel epigr. n. 938a). Warum das Motiv eines etwa in zuwartender Haltung auf einen Stoſs ſich vorbereitenden oder hierzu

anſetzenden Athleten an und für ſich beſonders ſchwer vorſtellbar, oder wie neuerdings zuverſichtlich behauptet worden iſt, ſogar künſtleriſch unausführbar ſein ſolle, bekenne ich nicht zu verſtehen. Aber freilich iſt mir auch keine antike Darſtellung dieſer Art bekannt, und zudem bin ich überzeugt, daſs die Müllerſche Erklärung aus anderen Gründen unzuläſſig iſt.

Zunächſt leidet ſie an einem ſprachlichen Bedenken. Wie ſchon Sillig catalogus artificum S. 365, 5 hervorhob — freilich ohne ſich deſſen ſpäter in den Anmerkungen ſeiner kritiſchen Ausgabe zu erinnern — wäre „talo incessens" eine fehlerhafte Überſetzung von *ἀποπτερνίζων*. In der nebenſtehenden Anſicht eines Fuſsſkelettes iſt

A das Ferſenbein, *πτέρνα*, calx
B das Sprungbein, *ἀστράγαλος*, talus
C D die Knöchel von Tibia und Fibula, *τὰ σφυρά*, die ſogenannten malleoli.



Plinius hätte alſo den griechiſchen Ausdruck durch „calce incessens" wiedergeben müſſen, und man kann dieſen Anſtoſs nicht dadurch entkräften, daſs „talus" in Wendungen wie „talo tenus", „talum invertere" (den Fuſs vertreten), „purpura usque ad talos demissa" u. a. übertragen vom Fuſse überhaupt gebraucht wird. Denn in dieſen Beiſpielen iſt die Verwertung des Wortes wohl verſtändlich, ohne dem Sachverhalt der Natur zu widerſprechen, während ich Nachweiſe dafür vermiſſe, daſs man ſtatt „calce ferire, calce pulsare, calce proturbare, calce premere, calce fatigare", und wie die zahlreichen ſonſt vorkommenden Verbindungen lauten mögen, „talo ferire, talo pulsare" u. ſ. w. habe ſagen können, wie ja auch wir nicht mit dem Sprungbeine ſtoſsen, ſpornen oder ſchlagen. Verſtändlicher würde die vorausgeſetze Überſetzung werden, wenn im Originale ſelbſt ein ſchiefer Ausdruck zu Grunde läge, wie *σφυρῷ προσπαλαίων*, den Philiſtratos imag. II, 6 einmal gleichbedeutend mit *προσπαλαίων τῇ πτέρνῃ* oder *ἀποπτερνίζων* gebraucht, da die Knöchel der Unterſchenkel auch im Altertume zuweilen mit den Aſtragalen verwechſelt wurden. Aber der Fehler als ſolcher bliebe immer beſtehen, und er wäre um ſo befremdlicher, als Plinius an einer anderen Stelle ſeines Werkes dem Baue des menſchlichen Körpers einen Talus überhaupt abſpricht: XI 255 „talos asinus Indicus unus solidipedum habet, ... hominem qui existimarunt habere facile convicti".

Entſcheidend kommt hierzu eine ſachliche Unwahrſcheinlichkeit. Nach Scaliger, Salmaſius, Boiſſonade und anderen hat zuletzt Jacobs zu Philoſtratos imagines S. 434 folg. und zu Aelian nat. anim. VI 9, 6 die Stellen der Alten geſammelt, welche das ἀποπτερνίζειν erläutern. Die wichtigſte iſt im Heroikos des Philoſtratos S. 678, II S. 146, 4 ed. min. Kayſer, deſſen Dialog auf dem thrakiſchen Cherſones bei Eleus, in unmittelbarer Nähe eines Tempels des Proteſilaos ſpielt: ἄκουε τοῦ ἥρω θαύματα πρὸς ἀθλητάς, οἳ ἐχρήσαντο αὐτῷ συμβούλῳ· τὸν Κίλικα, οἶμαι, παγκρατιαστὴν ἀκούεις, ὃν Ἁλτῆρα ἐκάλουν οἱ πατέρες, ὡς μικρὸς ἦν καὶ τῶν ἀντιπάλων παραπολύ.

Φ. Οἶδα τεκμαιρόμενος δήπου τοῖς ἀνδριᾶσι, χαλκοῦς γὰρ πολλαχοῦ ἕστηκεν.

Α. Τούτῳ, ξένε, περιῆν μὲν καὶ ἐπιστήμης, περιῆν δὲ καὶ θυμοῦ, καὶ μάλα ἐρρώννυ αὐτὸν ἡ εὐαρμοστία τοῦ σώματος. ἀφικόμενος οὖν ἐς τὸ ἱερὸν τοῦτο ὁ παῖς, ἔπλει δὲ εὐθὺ Δελφῶν ἀγωνιούμενος τὴν κρίσιν, ἠρώτα τὸν Πρωτεσίλεων, ὅ τι πράττων περιέσοιτο τῶν ἀντιπάλων, ὁ δὲ „πατούμενος“ ἔφη. ἀθυμία οὖν αὐτίκα τὸν ἀθλητὴν ἔσχεν ὡς καταβεβλημένον ὑπὸ τοῦ χρησμοῦ, τὸ δὲ ἀποπτερνίζειν ἐν ἀγωνίᾳ πρῶτος εὑρὼν ξυνῆκεν ὕστερον, ὅτι κελεύει αὐτὸν μὴ μεθίεσθαι τοῦ ποδός· τὸν γὰρ προςπαλαίοντα τῇ πτέρνῃ πατεῖσθαί τε ξυνεχῶς χρὴ καὶ ὑποκεῖσθαι τῷ ἀντιπάλῳ. καὶ τοῦτο πράττων ὁ ἀθλητὴς οὗτος ὀνόματος λαμπροῦ ἔτυχε καὶ ἡττήθη οὐδενός.

Hier erzählt der Beſitzer eines bei jenem Tempel gelegenen Landgutes, ein Winzer, der infolge beſtändiger Epiphanien des Proteſilaos mit dieſem in einem myſtiſchen Verkehrsverhältniſſe lebt, einem phönikiſchen Schiffer, der ihn beſucht, allerhand Wunder ſeines heroiſchen Freundes und unter anderem auch die glücklichen Weisſagungen, die er verſchiedenen ihn befragenden Athleten erteilt habe. Die erſte dieſer Weisſagungen betrifft einen ſonſt unbekannten Athleten aus Kilikien, Halter mit Namen, einen angeblich an vielen Orten durch eherne Standbilder geehrten Pankratiaſten, welcher klein von Statur und dadurch in groſsem Nachteile war. „Dieſer Mann, o Fremdling, verfügte über eine beſondere Kunſtfertigkeit und einen beſonderen Mut, und das Ebenmaſs ſeines Körpers verlieh ihm vorzügliche Kraft. Da er nun als Knabe in dieſes Heiligtum kam, denn er reiſte geradeswegs nach Delphi um dort im Kampfe aufzutreten, frug er den Proteſilaos, wie er es anzufangen habe, um ſeine Gegner zu überwinden, und dieſer antwortete ihm: ‚wenn du dich treten läſst.‘ Da wurde nun der Athlet ſofort ſehr mutlos, weil er mit dieſem Spruche ſeine Niederlage beſiegelt glaubte. Späterhin aber, als er den Kunſtgriff des Ferſeſtoſsens im Kampfe (ἀποπτερνίζειν) erfunden hatte, begriff er, daſs das Orakel ihm geraten habe, ſich des Gebrauches des Fuſses nicht zu entſchlagen; denn wer die Ferſe im Ringen zu Hilfe nimmt, muſs unter dem Gegner zu liegen kommen und ſich beſtändig von ihm treten laſſen. Und auf dieſe Weiſe kam jener Athlet zu einem glänzenden Namen und wurde von niemandem überwunden.“

Der Zuſammenhang dieſer Stelle, in der mit Einſchluſs des Eigennamens

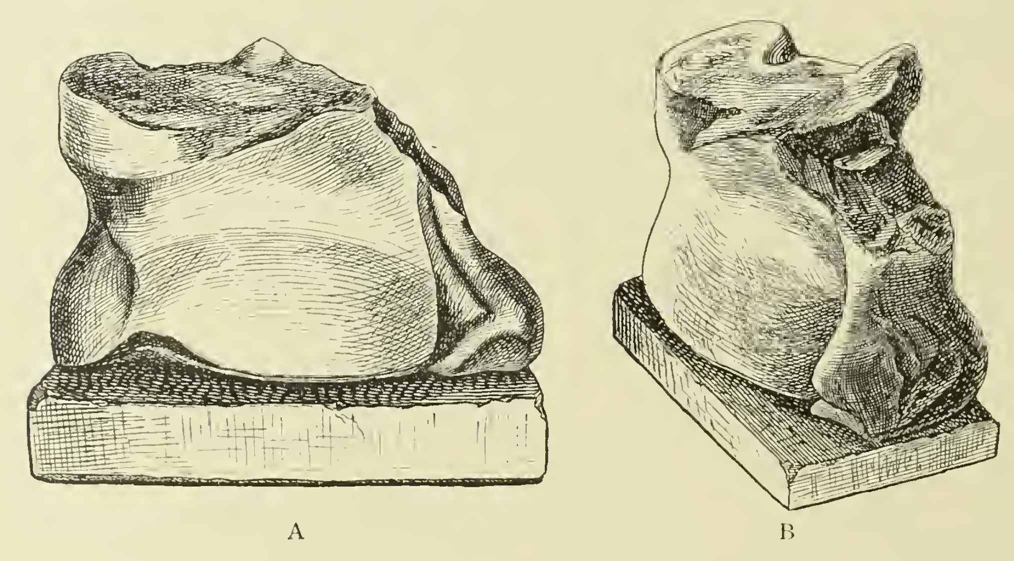
alles Erfindung fein mag, jedoch felbftverftändlich bis auf den dem Ringerleben entlehnten Zug, um den die ganze Gefchichte fich aufbaut — zeigt alfo, dafs das *ἀποπτερνίζειν* nicht im Stehen, sondern im Liegen zur Ausführung kam, weshalb auch diefes Stadium des Kampfes *ὁ χαμαὶ κείμενος τρόπος* oder *ὑπτιασμός* hiefs. Pindar vergleicht an einer mir freilich keineswegs klaren Stelle die Lift des Pankratiaften Meliffos mit der Füchfin, welche auf dem Rücken liegend dem Kreifen des Adlers ftandhält; aber die Scholien erkennen in ihr eine Anfpielung auf die Pankratiaftenweife in diefer Lage den ftärkeren Gegner durch einen Kunftgriff zu befiegen: Pind. Ifthm. IV 80 *μῆτιν ἀλώπηξ, αἰετοῦ ἅτ' ἀναπιτναμένα ῥόμβον ἴσχει.* Schol. *ἔοικε δὲ διδάσκειν αὐτοῦ τὸ πάλαισμα, ὡς χαμαὶ κειμένου καὶ τὸν μείζονα τέχνῃ νενικηκότος. καὶ γὰρ ἡ ἀλώπηξ ὑπτία τοῖς ποσὶν ἀμύνεται, τὰ μὲν συλλαβομένη, τὰ δὲ ἀμύσσουσα.* Auch die Art des Bären, wenn er im Kampf mit dem Stier fich auf den Boden wirft, ihn mit den Vordertatzen an den Hörnern packt und dann fich in den Vorderbug einbeifst, wufste man mit diefem Pankratiaftenfchema zu vergleichen: Ariftot. hift. anim. VIII 5, S. 594b, 11 ed. J. B. *ὁμόσε χωρήσασα (ἡ ἄρκτος) γὰρ τῷ ταύρῳ κατὰ πρόσωπον ὑπτία καταπίπτει, καὶ τοῦ ταύρου τύπτειν ἐπιχειροῦντος τοῖς μὲν βραχίοσι τὰ κέρατα περιλαμβάνει, τῷ δὲ στόματι τὴν ἀκρωμίαν δακοῦσα καταβάλλει τὸν ταῦρον.* vergl. mit Aelian, nat. anim. VI 9, 6 ed. Hercher *ταύρῳ δὲ λιμώττουσα ὅταν ἐντύχῃ (ἡ ἄρκτος), κατὰ μὲν τὸ καρτερὸν καὶ ἐξ εὐθείας οὐ μάχεται, προσπαλαίει δέ, καὶ τοῦ τένοντος λαβομένη κλίνει, καὶ ἅμμα σφίγγει. ὁ δὲ πιέζεται καὶ μέμυκε, καὶ τελευτῶν ἀπεῖπε καὶ κεῖται, καὶ ἐκείνη ἐμπίμπλαται.* Photius und Suidas erklären *πτερνίζει* durch *ἀπατᾷ ἢ λακτίζει*, Hefychius als *ἀπατᾷ, συναρπάζει, ἀτιμάζει, ὑβρίζει*[1]), und auch die Stellen der Septuaginta, in denen das Wort verwandt ift (Genef. 27, 36; Hofeas 12, 3; Jerem. 9, 9; Malach. 3, 8, 9), zeigen, dafs eine befondere Lift im Spiele war. Nach alledem liefs fich alfo der Kämpfende wie befiegt zu Boden werfen, und in diefer Rückenlage, die noch den heutigen Griechen beim Heben oder Wälzen von Laften die inftinktiv bequemfte und natürlichfte ift, führte er unvermutet den empfindlichen Ferfenftofs aus, der dann den Sieg entfchied[2]). Dafs ein folches Kampffchema nicht für eine Einzelftatue verwertbar war, liegt auf der Hand.

1) Ein unbrauchbares fpätes Autoschediasma (aus Theodoretus in Psalm. XL, 10) bietet *Suidas* s. v. *πτέρνα. ὁ δόλος. καὶ πτερνίζω, τὸ καταβάλλω. ἐκ μεταφορᾶς τῶν περὶ τάχους ἀγωνιζομένων, καὶ τῇ πτέρνῃ τοὺς συνθέοντας προσπταίειν ὁμοῦ καὶ πίπτειν μηχανωμένους.*

2) Ob man fich die Sache vorftellen darf, wie in der grofsen Scene von Goethe's Reineke Fuchs XII 169, welche den Ringkampf zwifchen Fuchs und Wolf fchildert? Der Fuchs liegt hart bedrängt am Boden, ganz wie im Hyptiasmos, und heuchelt fich ergeben zu wollen; Ifegrimm über ihm, des Sieges ficher, hält ihm die Todesrede. „Indeffen hatte der Lofe zwifchen die Schenkel des Gegners die andere Tatze geschoben; bei den empfindlichften Teilen ergriff er denfelben und ruckte, zerrt' ihn graufam, ich fage nicht mehr" u. f. w. Wie mein verehrter Kollege Heinzel mir mitzuteilen die Güte hat, kommt diefer Zug im niederdeutfchen und niederländifchen Reineke vor, während er in dem franzöfifchen Renart fehlt, da hier der Wolf Sieger bleibt. Auch der Roman von Karl Spindler „der Vogelhändler von Imft,

„Talo“ wird alſo in der Pliniusſtelle wohl die nämliche Bedeutung haben wie unmittelbar darauf „talis ludentes“, und für „talo incessentem“ böte ſich ſonach als möglicher Sinn: mit einem Aſtragal angreifend auf jemand losfahren. Allein dies wäre als Motiv wohl für ein ſpielendes Kind denkbar, für einen Erwachſenen wäre es albern und widerſinnig. Für einen Jüngling oder Mann würde „telo incessentem“ am natürlichſten ſich eignen, und sicherlich wäre dies als Verbeſſerung längſt vorgebracht worden, wenn der offenbare Gegenſatz: „talo incessentem — talis ludentes“ nicht widerriete, mit „talo“ eine Änderung vorzunehmen.

Dieſer letzteren Wahrnehmung freilich hat ſich vor kurzem Hugo Blümner verſchloſſen, indem er in den Verhandlungen der 36. Philologenverſammlung S. 257 folg. „nudum Talon incessentem“ oder, wie zwei geringe Handſchriften bieten, „incedentem“ zu leſen vorſchlug, unter der Vorausſetzung, daſs der eherne Wächter der Inſel Kreta gemeint ſei und daſs die Talosvaſe dieſes Polykletiſche Werk wiederhole. Ich vermag dieſen Vermutungen in ſprachlicher wie fachlicher Hinſicht ſo wenig zu folgen, wie der Kreis von Fachgenoſſen, dem ſie zuerſt vorgetragen wurden, und glaube vielmehr, daſs ein ganz anders geartetes Monument, das wir erſt ſeit kurzem beſitzen, den Schlüſſel zum Verſtändniſſe bietet.

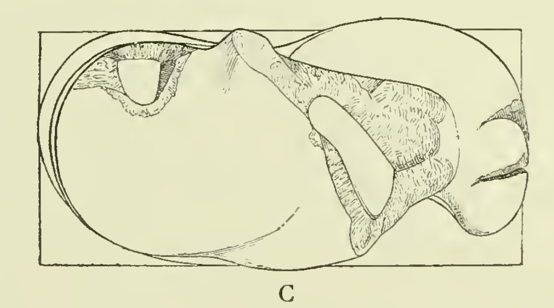


A B

In Olympia wurde am 8. April 1878 vor den Stufen der Schatzhäuſerterraſſe und zwar ſüdlich vom ſiebenten Schatzhauſe von Weſten her gerechnet eine Marmorbaſis in Form eines koloſſalen Aſtragals gefunden. Veröffentlicht wurde ſie in dem dritten Bande der Ausgrabungen zu Olympia Taf. XVI b 2 S. 12.

Tirol vor hundert Jahren“, Stuttgart 1841. 1842 (Spindlers ſämtl. Werke, Bd. 62—65) ſoll in einer Schilderung der Tiroler Ringerſitte, die wie das Leben der Alpenbewohner überhaupt ſo vielfach Antikes bewahrt hat, den gleichen Zug enthalten.

Ein Gipsabguſs davon kam nach Berlin, und unter bereitwilligem Einverſtändnis von Ernſt Curtius ſind nach dieſem die hier veröffentlichten neuen Zeichnungen angefertigt, die ich der freundlichen Vermittelung von Max Fränkel danke. Nach Treu iſt die ganze Baſis 0,^{m}62 hoch und 0,^{m}79 breit, die Plinthe überall mitgerechnet. Die Anſicht A iſt ſtreng von vorn, B diagonal von rechts oben, C ſenkrecht von oben; am deutlichſten iſt die Anſicht C, welche die ungewohnten Formen ſchematiſch wiedergiebt. Der Aſtragal ſteht auf einer nicht ſehr hohen oblongen Plinthe, deren Kanten er in der Anſicht C zum Teil überſchneidet, und iſt in groſser ſtrenger Flächenführung ſo naturgetreu nachgebildet, daſs man ihn mit Sicherheit als dem rechten Hinterbeine eines Zweihufers angehörig erkennt, ſei es von Rind, Schaf, Ziege, Steinbock oder Reh, deren Aſtragale, wie Felix von Luſchan mich an Beiſpielen ſeiner oſteologiſchen Sammlung belehrt, ſich alle weſentlich gleichen. Auf der oberen Fläche des Aſtragals aber ſieht man zwei von „Bohrlöchern umgebene“, etwa 0,^{m}07 tiefe Einſatzſpuren für die Füſse einer Erzſtatue. Dieſe Statue hatte Schrittſtellung, der linke Fuſs ruhte feſt und platt auf dem Boden, während der rechte ſtark zurückgeſetzt war und die Standfläche nur mit dem Ballen berührte, mit der erhobenen Ferſe ſogar über ihren Rand hinausreichte. Die Spur des linken Fuſses miſst jetzt 0,^{m}21 in der Länge; ihre Umgebung iſt jedoch ausgebrochen, und das Längenmaſs in der Tiefe der Spurhöhlung, in die eben nur die Standzapfen mit ihrer Bleiverdübelung hineinreichten, gewährt nur eine bedingte Vorſtellung von den Gröſsenverhältniſſen der Statue. In Verbindung mit den Maſsen der Fuſsſpur ergeben aber die Maſse des ganzen Poſtaments, daſs ſie die Lebensgröſse eines Erwachſenen mindeſtens erreichte, wahrſcheinlich etwas übertraf.



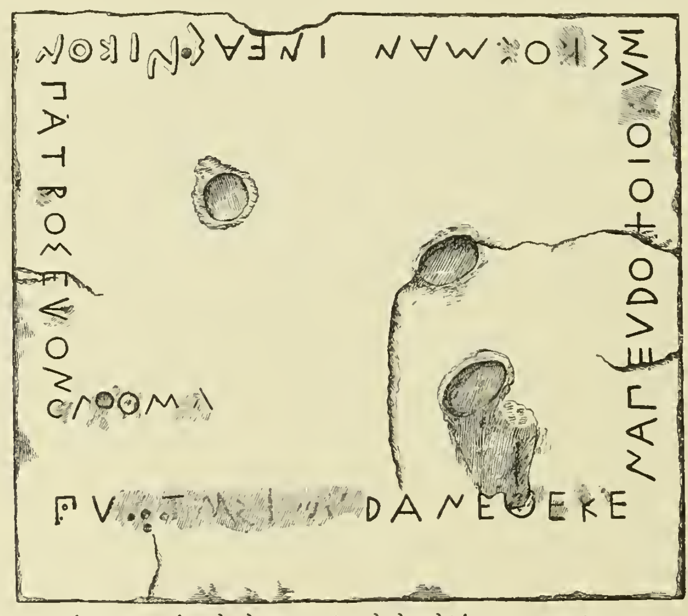
C

Hier hätte man alſo eine nicht mit, ſondern wider alles Erwarten auf einem Aſtragal vorſchreitende Figur, und ich meine, man braucht ſich dieſelbe nur griechiſch beſchrieben zu denken, etwa *γυμνὸς ἀστραγάλῳ ἐπικείμενος* [1]), um bei der baren Unmöglichkeit, die Bedeutung der Präpoſition *ἐπί* ohne Autopſie oder ohne eine vorliegende genauere Schilderung des Werkes richtig zu verſtehen,

1) Pauſ. V 11, 2 ſagt in der Beſchreibung des koloſſalen Zeusthrones von den ſtatuariſchen Sphingen, die über den beiden Vorderfüſsen, als Stützen der Armlehne, angebracht waren: *τῶν ποδῶν δὲ ἑκατέρῳ τῶν ἔμπροσθεν παῖδες ἐπίκεινται Θηβαίων ὑπὸ Σφιγγῶν ἡρπασμένοι*; von dem Chor der Akragantiner Knaben V 25, 5 *κεῖνται ἐπὶ τοῦ τείχους τῆς Ἄλτεως*; von Kränzen V 22, 5—11, 1—III, 26, 9 *στέφανος ἐπίκειται τῇ κεφαλῇ*; VI 20, 12 *ἀετὸς ἐπὶ τῷ βωμῷ χαλκοῦς κεῖται*; vom platäiſchen Schlangendreifuſs in Delphi X 13, 9 *χρυσοῦν τρίποδα δράκοντι ἐπικείμενον χαλκῷ* (Herod. IX, 81 *ὁ τρίπους ὁ χρύσεος ὁ ἐπὶ τοῦ τρικαρήνου ὄφιος τοῦ χαλκέου ἐπεστεώς*). Ich wähle dieſe Beiſpiele aus Schaarſchmidt, de *ἐπὶ* praepoſitionis apud Pauſaniam periegetam vi et uſu, Lipſiae 1873.

eine wörtliche Übertragung des Unverſtandenen in „nudum talo incessentem“ erklärlich zu finden — ganz abgeſehen übrigens davon, daſs die auf dem Aſtragal vorſchreitende Figur wirklich in irgend einer Angriffshaltung, mit einer gezückten Angriffswaffe in der Hand, dargeſtellt ſein konnte (vergl. unten). Jedenfalls ſcheint mir das Zuſammentreffen, da auch die Aſtragalenbaſis an ſich ein ſchlechthin Einmaliges iſt, von nicht abzuweiſender Bedeutung. Ich ſehe durch dasſelbe nicht bloſs die Schwierigkeiten der Überlieferung gehoben, ſondern glaube, daſs man in Olympia geradezu das Original vermuten darf, auf welches ſich die griechiſche Vorlage des Plinius oder ſeines lateiniſchen Gewährsmannes bezog. Darin beſtärkt mich ein Umſtand, der an der Aſtragalenbaſis ohnehin an Polyklet erinnern würde.

Unter der wichtigen Nachleſe olympiſcher Inſchriften, die man der Akribie Karl Purgolds dankt, ſteht eine Entdeckung in erſter Reihe, welche die Zugehörigkeit einer in der Altis gefundenen Baſis zu einem Werke des älteren Polyklet urkundlich ſicherte (Archäologiſche Zeitung 1882 S. 188). Die Baſis trug die etwas überlebensgroſse Statue des Kyniskos von Mantineia, der als Knabe im Fauſtkampfe zu Olympia ſiegte (Pauſ. VI 4, 11), und miſst — was im Vergleich mit den Maſsen der Aſtragalenbaſis von Intereſſe iſt — 0,^{m}61 Breite auf 0,^{m}54 Tiefe des unteren oblongen Grundriſſes. Von ihrer oberen Fläche gab Purgold ein Fakſimile, nach welchem Emanuel Löwy (griechiſche Bildhauerinſchriften n. 50)



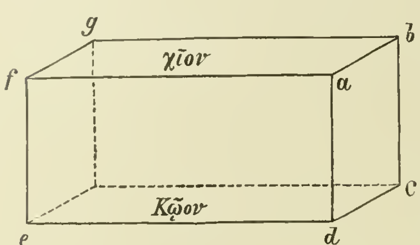
πύκτα[ς τόν]δ' ἀνέθηκεν ἀπ' εὐδόξοιο Κυνίσκος
Μαν[τ]ινέας νικῶν πατρὸς ἔχων ὄνομα.

es mir ermöglicht hier eine Verkleinerung zu wiederholen. Wie Purgold bemerkt, iſt aus den Einlaſsſpuren der Baſis der Stand der Statue mit Sicherheit zu erkennen, „und gerade dies iſt für den älteren Polyklet von beſonderem Inter-

effe. Der linke Fufs trat mit ganzer Sohle feft auf, er war am Ballen und an der Ferfe durch einen bleivergoffenen Zapfen am Boden befeftigt; der rechte dagegen war zurückgefetzt und berührte nur mit dem Vorderteil den Boden, fo dafs er hier blofs ein rundes Zapfenloch zurückgelaffen hat, in welchem der Bleivergufs noch jetzt erhalten ift. Die Figur ftand demnach ‚uno crure', indem die ganze Laft des Körpers auf dem linken Beine ruhte und das entlaftete rechte ... nur leicht und fpielend auftrat; im ganzen alfo das Motiv, das uns auch die zahlreichen Wiederholungen des Doryphoros-Typus" — und desgleichen die mit dem Doryphoros gleich grofsen Repliken des Diadumenos und der Polykletifche Hermes von Annecy — „als charakteriftifch für den älteren Polyklet erkennen laffen". In gleichem Sinne war diefe eigentümliche Schrittftellung fchon früher beurteilt worden von Adolf Michaelis, annali dell' inftituto 1878 S. 29. Michaelis hob hervor, dafs fie in griechifcher Kunft fonft fo wenig gebräuchlich ift, dafs man fie früher nicht für Polyklet hatte gelten laffen wollen (Archäolog. Zeitung 1864 S. 131); dafs fie mithin für ein den Plinianifchen Worten: „proprium eius est uno crure ut insisterent signa excogitasse" genau entfprechendes Merkmal Polykletifcher Figuren gelten dürfe, und dafs ihre häufige Wiederholung zu denjenigen Elementen des Polykletifchen Stiles zählen werde, welche den von Varro ausgefprochenen Tadel typifcher Einförmigkeit begründeten: „quadrata tamen esse ea ait Varro et paene ad exemplum". Darf man gegenüber der grofsen Zahl von Doryphoros- und Diadumenosrepliken den vorerft nur einmal vertretenen Hermes bereits als Polykletifch mitzählen, und läfst man andererfeits die Amazone als noch nicht gefichert zunächft bei Seite, fo war die erörterte Schrittftellung bisher für vier verfchiedene Werke Polyklets nachweisbar. Diefen würde fich die Aftragalenbafis von Olympia jetzt als Zeugnis für ein übereinftimmendes fünftes zugefellen.

Auch die Frage nach dem Gegenftande des Werkes, die hier nicht umgangen fein foll, obwohl fie von der gegenwärtigen Unterfuchung an fich unabhängig ift, läfst eine Löfung zu, welche fich mit den vorgetragenen Schlüffen wohl vertrüge. Zu beantworten ift ja diefe Frage, wenigftens zur Zeit fo viel ich fehe, gewifs nur durch Vermutungen. Aber diefe Vermutungen ordnen fich felbft nach ihrem Werte, und unter ihnen fcheint mir eine in der That vor anderen fich einer Prüfung zu empfehlen. Auszugehen ift natürlich davon, dafs der Aftragal irgendwie finnbildlich fein werde für die Figur die auf ihm ftand, fei es nun in mehr äufserlicher Weife als Allegorie, oder in tieferem Sinne nach Art eines religiöfen Attributes. Die zahlreichen Sachbezeichnungen, Kunftworte und Redewendungen, die das Aftragalenfpiel ausgebildet hatte, machten eine eigene Sprachgruppe im Griechifchen aus, deren Reichtum jetzt nicht mehr zu überfehen ift: bei der leidenfchaftlichen Verbreitung, die das Spiel gefunden hatte, und bei der Gleichförmigkeit, in der es fich, fo viel man erkennt, durch alle

Zeiten erhielt, waren aber Bilder, welche die Kunſt dieſer Spielſprache entlehnte, allgemein verſtändlich: jeder Grieche ſah an der Lage des Aſtragals in dieſem Falle ſofort, welcher Wurf und welche Bedeutung gemeint war. Bekanntlich kamen von den ſechs Seiten, die der zum Spiel benutzte Tieraſtragal beſitzt, zwei, nämlich die beiden kurzen, in dem beiſtehenden Schema *abcd* und *efgh* nicht in Betracht, da der Aſtragal auf ihnen überhaupt nicht oder nur höchſt ſelten ſteht. Gezählt wurden allein die vier Langſeiten, von denen zwei breit und zwei ſchmal ſind. Von den breiten Langſeiten iſt die eine der Hauptfläche nach konvex (*πρανής*) — es iſt diejenige, welche die Anſicht *A* der Aſtragalenbaſis ganz zeigt, und welche die Anſicht *B* in Verkürzung linker Hand wiederholt: im Schema *efad* —; die entgegengeſetzte, hintere, *hgbc*, der Hauptfläche nach konkav (*ὑπτία*). Von den ſchmalen Langſeiten iſt die eine — hier oben befindliche — platt und voll, die andere — hier unten zu denkende — leicht eingedrückt und ohrähnlich gewunden: die erſtere hieſs *χῖον*, die letztere *κῷον*[1]. Geworfen kommt der Aſtragal gewöhnlich auf eine der breiten Langſeiten zu liegen, noch öfter auf das *χῖον* zu ſtehen. Am ſeltenſten ſteht er auf dem *κῷον*, das daher der beſte Wurf iſt, und dieſer beſte Wurf iſt hier dargeſtellt.



Ein Epigramm des Leonidas Tarentinus (Anthol. Palat. VII 422) beſpricht einen Aſtragal der im Schema des *Χῖον* auf einem Grabe angebracht war. Als nächſtliegende Deutung ergiebt ſich dem Dichter, daſs der Tote aus Chios war. Ähnliche Gedankenſpiele enthalten andere ſpätere Grabgedichte der griechiſchen Anthologie (Anthol. Palat. VII, 427. 428), die wie dasjenige des Leonidas epideiktiſch zu ſein ſcheinen. Im Sinne dieſer Gedichte könnte man es einen Augenblick für denkbar halten, daſs der Aſtragal der Altis, wenn er eine Athletenfigur trug, dieſe als Koer bezeichnen ſollte. Ein derartiger Rebus würde indeſſen für ein Weihgeſchenk zumal jener Zeit ſchwerlich angemeſſen ſein, vor allem aber

1) Von klaſſiſcher Klarheit iſt die Beſchreibung des Ariſtoteles, hist. anim. II vol. I S. 499 b, 26 ed. J. B. *πάντα δὲ τὰ ἔχοντα ἀστράγαλον ἐν τοῖς ὄπισθεν ἔχει σκέλεσιν. ἔχει δ' ὀρθὸν τὸν ἀστράγαλον ἐν τῇ καμπῇ, τὸ μὲν πρανὲς ἔξω. τὸ δ' ὕπτιον εἴσω, καὶ τὰ μὲν κῷα ἐντὸς ἐστραμμένα πρὸς ἄλληλα, τὰ δὲ χῖα καλούμενα ἔξω, καὶ τὰς κεραίας ἄνω.* Die Aſtragale ſtehen aufrecht und ſymmetriſch gebaut im Gelenk der Hinterbeine, derart, daſs die kurzen Seiten eines jeden oben und unten ſich befinden; von den breiten Langſeiten die konvexe abwärts nach auſsen, die konkave aufwärts nach dem Bauche zu ſitzt; von den ſchmalen Langſeiten die platte und volle im rechten Beine nach rechts auſsen, im linken Beine nach links auſsen gewandt iſt, während die eingedrückten und gewundenen Seiten einander zugekehrt ſind. Da die Bezeichnungen *χῖον* für den ſchlechteſten, *κῷον* für den beſten Wurf feſtſtehen und die Aſtragalen auf die eingedrückte und gewundene Langſeite am ſeltenſten, auf die platte Langſeite am öfteſten fallen, ſo iſt nach Ariſtoteles die Seite, auf welche der Aſtragal fällt, maſsgebend für die Bezeichnung des Wurfes, nicht die ſichtbare obere Seite. In dem lückenhaften und verdorbenen Auszuge des Pollux IX 100 ſcheint eine entgegengeſetzte Praxis als Ausnahme angedeutet zu werden *οἱ δὲ πλεῖους τὸν μὲν ἑξίτην κῷον, τὸν δὲ κύνα χῖον καλεῖσθαι λέγουσιν.* Vergl. Sueton. ed. Reifferſch. S. 326, Sauppe Philologus XI S. 39.

unerklärt laſſen, warum die Figur auf dem Aſtragal ſtände. Dieſer letztere Umſtand, der an die auf ihren Attributen oder heiligen Tieren ſtehenden oder ruhenden Götter erinnert, führt in den Kreis religiöſer Darſtellungen, und das Symbol des Glücksſpieles wohl am natürlichſten auf eine Schickſalsgottheit, und zwar durch die Andeutung des beſten höchſten Wurfes auf einen Verleiher günſtiger Schickſale. Man könnte Eros vermuten. Aber weit näher liegt doch in Olympia der hier wie Nike aus den Kultusbedürfniſſen der Agone hervorgegangene, mit Nike gemeinſam in einem alten Heroldsliede gefeierte[1]), in gewiſſem Sinne wirklich lokale Gott Kairos, der Geiſt des rechten Augenblicks, in welchem der Würfel mit ſeinem höchſten Gewinne einſteht. Das Attribut wäre vollwertiger als die zahlreichen zum Teil unbedeutenden Symbole, die wir an Kairosdarſtellungen kennen: Flügelrad, Schermeſſer, Wage, gezückter Dolch, Kugel, und wäre nahegelegt durch die Bilderkraft vielfacher ſprachlicher Wendungen: ich erinnere allein an die verſchiedenen Bedeutungen von *πίπτειν*, *προσπίπτειν*, *παραπίπτειν*, *παριστάναι*, z. B. *καιρὸς παραπεπτωκώς*, *ὁπότε καιρὸς παραπέσοι*, *καιροῦ παραπεσόντος*. Man kann in griechiſchem Geiſte ſagen, die Überraſchung des höchſten Wurfes ſei die ſinnfälligſte Epiphanie des Kairos. Ohne Grund eines antiken Zeugniſſes, lediglich weil keine Darſtellung eines älteren Künſtlers bekannt war, gilt noch immer Lyſipp für den Erfinder des Kairostypus, wobei ſichtlich die frühere rein allegoriſche Auffaſſung des Kairos nachwirkt, die durch Ernſt Curtius mit Recht beſeitigt worden iſt (Archäologiſche Zeitung 1875, S. 1 folg.). Ein Zeitgenoſſe des älteren Polyklet, Ion von Chios, hatte einen Hymnus auf den Kairos gedichtet, worin er ihn den jüngſten Sohn des Zeus nannte. Pauſanias V 14, 9 ſpricht von dieſem Hymnus und bringt dieſes Citat bei, wo er den Altar des Kairos in Olympia erwähnt. Es iſt ſehr wohl denkbar, daſs dieſer Hymnus ſich auf die Stiftung des Kairoskultus zu Olympia bezog, und es wäre in Verbindung mit dieſen Überlieferungen und bei dem bekannten kunſtgeſchichtlichen Verhältniſſe, in welchem Lyſipp zu dem älteren Polyklet ſteht, jedesfalls anſprechend zu denken, daſs der ältere Polyklet ein ſtatuariſches Bild des Kairos für Olympia geſchaffen habe.

Nach Pauſanias ſtand der Altar des Kairos einem Altare des Hermes Enagonios gegenüber nahe am Eingange zum Stadion. Er erwähnt ihn, wo er vom Metroon her kommt, um ſich dann auf die Schatzhäuſerterraſſe zu begeben, wie dies die topographiſche Skizze Guſtav Hirſchfelds, Archäologiſche Zeitung 1882, S. 121, in welcher die Altarperiegeſe des Pauſanias verzeichnet iſt, gut verdeutlicht. Hier in dieſem Winkel der Altis wurde die Aſtragalosbaſis gefunden, und zwar einer näheren brieflichen Mitteilung Georg Treus zufolge „dort wo auf

1) Vergl. Bergk lyr. gr. III^3 S. 1301 n. 14. 15. 16, welchem die Bemerkung von Ritſchl entgangen war in H. E. M. Meier olympiſche Spiele, Erſch und Gruber S. 313, 40—44. Eine vollkommene Reſtitution der Parodie giebt jetzt Hertlein in ſeiner Ausgabe von Julian conviv. S. 318 D.

dem Situationsplane der Ausgrabungen von Olympia II Taf. 32 der nach Nordweften ziehende Thefaurengraben die Stufen der Terraffe fchneidet. Sie ftand freilich nicht aufrecht, fondern lag umgekippt auf der einen Seite, die Unterfläche der Plinthe ziemlich gegen Norden gewandt. Aber fchon der Umftand, dafs ein Fragment des Aftragals fich in einer fpäten Trümmermauer etwas weftlich von der Fundftätte vorfand, macht es wahrfcheinlich, dafs fie nicht allzu weit von ihrem urfprünglichen Standorte verfchleppt fein werde.“ Eine beweiskräftige Beftätigung ift fonach aus den Fundumftänden nicht zu gewinnen. Aber bei dem Takte, welchen eine längere Praxis von Ausgrabungen für derartige Fundfragen ausbildet, behält es Wert, wenn Georg Treu mir die Überzeugung ausfpricht, „dafs man berechtigt fei, zu Gunften der Deutung auf Kairos den Fundort geltend zu machen.“ Er erinnert mich zugleich daran, dafs im Stadioneingang, und zwar in den Winkeln der Krypte-Erweiterung, zwei Statuen der Nemefis-Tyche einander gegenüber ftanden.

Schliefslich würde fich auch das begreifen, warum die Bezeichnung des Kunftwerkes als Kairos, die der griechifchen Schrift, welche Plinius oder feinem römifchen Gewährsmanne vorlag, kaum gefehlt haben dürfte, nicht in das Lateinifche mit überfetzt wurde. Bekanntlich ift *Καιρός* ein dem Griechifchen eigentümliches Wort, welches keine Überfetzung erlaubt. Der klägliche Verfuch des Aufonius, den Kairos des Lyfipp als „Occafio“ zu befchreiben, kann dies beftätigen.



VERZEICHNIS DER BEILAGEN





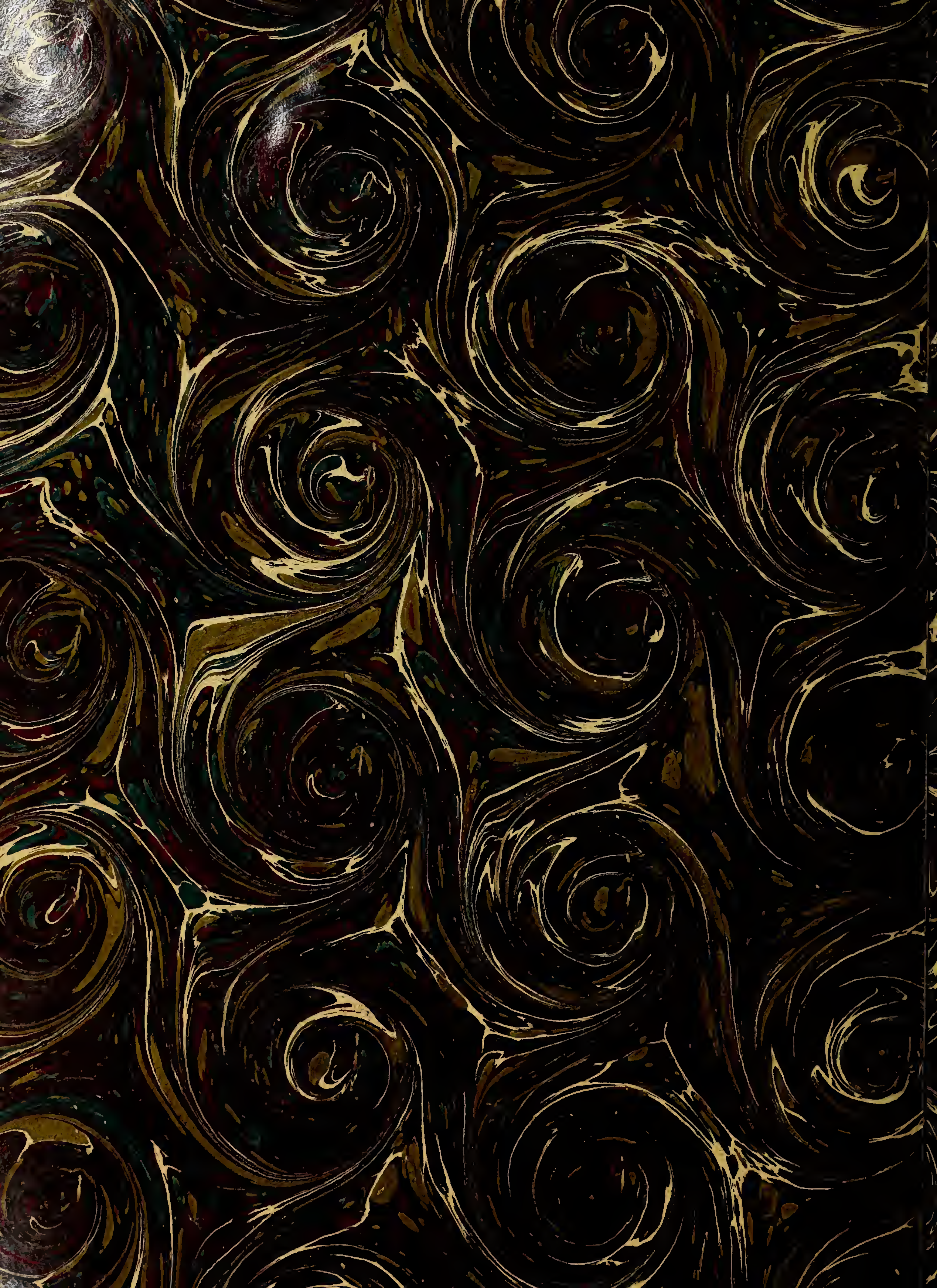
Festschrift für Anton Springer

zum 4. Mai 1885

No. ____

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig
1885

☞ Es kommen nur 160 Exemplare in den Handel. Ohne diese Schutzmappe wird kein Exemplar zurückgenommen. ☜




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00726 7020

